

Tartu Ülikool  
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond  
Kultuuriteaduste instituut  
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Liivia Talvik

**Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris**

Magistritöö

Juhendaja: Madli Pesti, PhD

Tartu  
2018

## Sisukord

Sisukord .....	2
Sissejuhatus.....	3
1. Heli- ja muusikalise kujunduse defineerimisest .....	9
1.1 Heli- ja muusikalise kujunduse erinevustest .....	9
1.2 Heli- ja muusikaline kujundus kui ühtne helimaastik .....	11
1.3 Helikunstnik .....	17
2. Heli- ja muusikalise kujunduse loomisest .....	21
2.1 Muusikalise kujunduse loomisest .....	21
2.1.1. Laenatud muusika.....	25
2.1.2. Originaalmuusika .....	27
2.1.3. Elav muusika .....	29
2.2 Helikujunduse loomisest .....	33
2.2.1. Näitleja loodud helikujundus.....	37
3. Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid .....	40
3.1. Keskkonna loomine.....	41
3.2. Atmosfääri loomine.....	45
3.3. Raamimine .....	48
3.4. Rõhutamine .....	50
3.5. Tähenduse edastamine .....	52
3.6. Seoste loomine .....	54
4. Heli- ja muusikalise kujunduse valmimine lavastusprotsessis .....	57
4.1 Koostöö heli- ja muusikalise kujundajaga .....	57
4.2 Heli- ja muusikaline kujundus ning ruum .....	63
Kokkuvõte.....	68
Kasutatud allikad .....	74
Lisa 1 Intervjuueritavate tutvustused .....	77
Lisa 2 Käsitletud lavastuste nimekiri.....	80
Lisa 3 Intervjuude kavad.....	83
Sound design in Estonian spoken theatre .....	86

## Sissejuhatus

Magistritöös uurin heli- ja muusikalist kujundust, keskendudes nüüdisaegsele Eesti sõnateatrile. Varem on seda valdkonda küllaltki vähe uuritud. Käesolev magistritöö suunab tähelepanu heliliste väljundite olulisusele sõnateatris ja uurib lähemalt lavastuse heli- ja muusikalise kujunduse valmimise protsessi praktikute silme läbi. Peamiseks uurimisküsimuseks on: milline on nüüdisaegse Eesti sõnateatri helimaastik? Sellele küsimusele loodan vastata erinevates peatükkides esitatavate alaküsimuste kaudu. Kuidas defineerida heli- ja muusikalist kujundust? Milline on auditiivsete väljendusvahendite mõju inimesele? Milline on heli- ja muusikalise kujunduse tähtsus ajaloos ja kuidas on seda loodud? Millised on mitteverbaalsete auditiivsete kujunduselementide funktsioonid lavastuses? Kuidas heli- ja muusikaline kujundus valmib? Kõikidele nendele küsimustele vastan eraldi peatükkides, toetudes Eesti teatrite heli- ja muusikaliste kujundajatega tehtud intervjuudele. Helimaastiku mõiste alla hõlman kõik lavastuses kuuldavad ja kujundatud helid: nii kõlaritest kostuvad helid, muusika kui ka laval loodud helid.

Uurimistöös selgitan heli- ja muusikalise kujunduse funktsioone sõnalavastustes teooria kaudu ning eelkõige toetudes Eesti heliloojate, heli- ja muusikaliste kujundajate, lavastajate ja näitlejatega tehtud intervjuudele, mida rakendan lavastuse analüüsides. Analüüsitavad lavastused on valitud isiklikust kogemusest lähtuvalt. Kokku käsitlen magistritöös 28 lavastust. Kuigi muusika ja teatri seost võib tunduda mõttekam uurida muusikateatri näitel, siis huvitab magistritöö autorit just sõnateater. Sõnateatri helimaastik on nüüdisteatris mitmekesine, selles leidub nii klassikalisi lähenemisviise kui ka etenduskunstidest inspireeritud uuendusmeelsemaid väljenduslaade. Teoreetilise aluspõhjана kasutan erinevaid heli- ja muusikaliste kujundajate ning teatriteadlaste uurimusi. Kaalukaim osa allikatest on süvaintervjuud nüüdisaegse Eesti sõnateatri heliloojate, heli- ja muusikaliste kujundajate, lavastajate ja näitlejatega. Intervjueeritavad on valitud lähtudes nende pikast kogemusest, väljapaistvast tööst, huvist helimaailma vastu ning seotusest sõnateatriga. Leian, et Eesti sõnateatri helimaastiku paremaks mõistmiseks on oluline siduda teooriat just praktikute enda kogemuste ja lähenemistega.

Avaldan suurt tänu inimestele, kes olid nõus oma mõtteid ja kogemusi minuga jagama. Intervjueerisin kümmet praktikut ja õppisin põhjalikult tundma Eesti sõnateatri helimaastiku mitmekesisust, sest kõigil spetsialistidel on omaette fookus ja arusaam. Et uurimistööd rikastada, valisin intervjueeritavateks võimalikult erinevate fookustega praktikuid. Helilooja, heli- ja muusikaline kujundaja, samuti näitleja ja lavastaja Ardo Ran Varres on laia ampluaaga teatripraktik, kellel on lavatuse helimaastiku loomisega palju kogemusi. Samuti on helilooja Veiko Tubin loonud paljudele lavastustele originaalmuusika. Pidasin oluliseks intervjueerida ka mõnd helikujundajat, kes tegeleb spetsiifiliselt helide, mitte muusikaga. Tallinna Linnateatri helikujundaja Arbo Maran loob lavastustes kujundusi peamiselt helide, mitte niivõrd muusikaga. Magistritöös on intervjueeritud mitut muusikalist kujundajat. Pika kogemusega Peeter Kononov on olnud Ugala Teatri muusikajuht 1987. aastast. Samuti muusikajuhina töötav Malle Maltis on olnud Eesti Draamateatris 2013. aastast. Tallinna Linnateatri muusikaala juhataja Riina Roose on lisaks paljudele muusikalistele kujundustele kirjutanud ka magistritöö teemal „Helikujundus sõnalavastuses“ Eesti Teatri- ja Muusikaakadeemias. Sõnateatris on ka muusikalised kujundajad, kes on inspireeritud pigem etenduskunstidest, nagu näiteks Hendrik Kaljujärv ja Lauri Kaldoja. Soovisin uurimusse kaasata mõne lavastaja vaatepunkti, et mõista lähemalt lavastusprotsessi ja helide olulisust sõnalavastuses. Lavastaja Andres Noormets on tuntud lavastaja, kes loob tihti oma lavastustele ka heli- ja muusikalised kujundused. Teatris on oluline ka näitleja, keda heli- ja muusikaline kujundus laval mõjutavad. Et mõista paremini näitleja perspektiivi helidele ja muusikale, intervjueerisin VAT Teatri näitlejat ja lavastajat Tanel Saart. Oluline on ka see, et VAT Teatris kasutatakse muusikalises kujunduses tihti elavat esitust. Lisaks süvaintervjuudele koostas lavastajatele ka küsimustiku. Lühiküsimustik oli suunatud lavastusprotsessi mõistmisele lavastajate silme läbi, mis annaks parema ülevaate Eesti lavastajate seisukohatadest heli- ja muusikalise kujunduse osas ja selle tähtsusest nende lavastustes. Saatsin küsitluse Eesti Lavastajate Liitu, kuid väheste vastanute tõttu ei saa sellest kahjuks üldistusjõulisi järeldusi teha. Siiski näitasid juba väheste vastanute erinevad vastused, kuivõrd palju on erinevaid lähenemisviise ja seisukohti heli- ja muusikalise kujunduse kohta ja seega võib väita, et Eesti sõnateatri helimaastik on küllaltki mitmekesine.

Magistritöö eesmärk on analüüsida Eesti sõnateatri helimaastikku. Olulised on siinkohal praktikute enda seisukohad, mis on süstematiseeritud, andmaks informatsiooni sõnateatri helimaastiku hetkepildist. Helid ja muusika on olulised kujunduselemendid mitte ainult muusikateatris, vaid ka sõnateatris. Teatrivaataja tajus on oluliselt mõjutatud just audiitiivsetest vahenditest ning ka tähendust antakse edasi mitte ainult verbaalsete tekstide, vaid ka helide ja muusikaga. Kuigi silmale nähtamatud, on helidel ja muusikal suur osakaal teatrilavastuses. Tehnika arenedes on tänapäeval võimalik väga palju luua just erinevate heliliste lahendustega.

Helid ja muusika on alati olnud teatris olulisel kohal, kuid tõsiasi, et heli- ja muusikalist kujundust pole tavapäraselt peetud lavastuse teiste kujundustega (nagu lava- või valguskujundus) päris võrdväärseks, on märgata tunnustamisel. Heli- ja muusikalised kujundajad on saanud tunnustamise osaks võrdlemisi hiljaaegu. Eesti teatriauhinnade jagamisel antakse alles 2009. aastast välja auhinda silmapaistva muusikalise kujunduse eest sõnalavastuses, kuid esimesed auhinnad parimate loominguliste saavutuste eest anti juba 1962. aastal. Tegelikult pole muusikalise kujunduse auhind üldse Eesti Teatriliidu, vaid Eesti Autorite Ühingu (EAÜ) poolt välja antud tunnustus, mis on kooskõlastatud teatriauhinnade üleandmisega. Enne 2009. aastat anti preemia üle järelepeo käigus. Leian, et heli- ja muusikalised kujundajad peaksid väärima samalaadset tunnustust kui lavastuskunstnikud, et helid ning muusika saaks väljateenitud tähelepanu nii kriitikas kui ka tunnustuses.

Heli- ja muusikaline kujundus on väärt uurimist, sest need on analüüsimisel teenimatult tagaplaanile jäänud. Teoreetilised käsitlused tõestavad, et ka välismaal on audiitiivseid kujundusi küllaltki vähe uuritud või on see jäänud teiste kujunduste varju. Näiteks kirjutab Ameerika stsenograaf Dennis Sporre oma teoses „The Art of Theatre“ (1993) peatükis „Valgus ja heli“ umbes kakskümmend lehekülge valguskujundusest, kuid vaid pool lehekülge helikujundusest.

Eesti sõnateatri helimaastikku on aga veel vähem uuritud ja analüüsitud. 2001. aastal välja antud „Lavastajaraamat“ sisaldab endast kahteist intervjuud erinevate lavastajatega. Küsimusi on igast vallast: algmaterjalist, prooviperioodist, näitlejatööst, kostüümidest, dekoratsioonidest, valguskujundusest; kuid kordagi pole küsitud midagi heli- ja muusikalise kujundusest. Sellest tulenevalt tekkis mul uurijana vajadus teha ise

intervjuud, et koguda infot algallikatel, saades seeläbi täpsem ülevaade Eesti sõnateatri helimaastikust. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis on hetkeseisuga (2018) kaitstud kaks teemakohast tööd: Riina Roose magistritöö „Helikujundus sõnalavastuses“ (kaitstud 2000. aastal) ja Mari Amori magistritöö „Helilooja sõnateatris“ (kaitstud 2005. aastal). Tartu Ülikooli haridusteaduskonnas on helikujundust uurinud Von Krahli Teatri näitleja ja muusikajuht Loore Martma, kes kaitses 2007. aastal oma bakalaureusetöö „Helikujundus sõnalavastuses“. Samuti on Martma uurinud helisid ja muusikat Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias kirjutatud seminaritöös „Helikujundus ja helikujundaja töö“ (2010) ja lõputöös „Kuidas lavastada/juhtida muusikat“ (2011).

2016. aastal kaitsesin oma bakalaureusetöö teemal „Heli ja muusikaline kujundus sõnateatris. Lavastused „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“, „Estoplast“ ja „Kõnts““. Olen alati pidanud auditiivseid väljundeid ka teatrimaailmas oluliseks ning olen üllatunud, et sellele niivõrd vähe tähelepanu on pööratud. Oma magistritööga soovin süvendada analüüsi mitte ainult mõne lavastusega, vaid kogu Eesti sõnateatri helimaastikust paremat ülevaadet andes. Senini on seda teemat käsitletud pigem ajakirjanduses või vestlusringides. Näiteks avaldati 2013. aasta Teatrielus Hedi-Liis Toome läbi viidud „Vestlusring muusikalisest kujundusest“, milles osalesid Liisa Hirsch, Ardo Ran Varres ja Ivar Põllu. Uurimishuvi vähesuse võib tingida muusikalise hariduse puudumine teatriteadlastel või teooria vähene kättesaadavus. Eesti sõnateatri helimaastik on muutunud mitmekesisemaks ja huvitavamaks, see on jõudnud järgmisele tasandile ning seda tuleb nii talletada, analüüsida kui ka väärtustada.

Magistritöö esimeses peatükis „Heli- ja muusikalise kujunduse defineerimisest“ selgitan lähemalt, mida tähendab helikujundus ja mida muusikaline kujundus. Intervjuude põhjal selgitavad Eesti sõnateatri heliloojad ja heli- ja muusikalised kujundajad lähemalt, mida tähendavad sõnateatri auditiivsed kujundused nende jaoks, miks peaks need koondama ühise nimetaja alla või olema, vastupidi, käsitletud eraldi. Praktikute enda vaatenurk annab laiemat perspektiivi igapäevastest definitsiooniprobleemidest ja piiride ähmasusest, mis seda valdkonda valitseb. Kas peaks võtma õppust välismaisest sõnapaarist *sound design* ning helid ja muusika koondama ühe nimetuse alla või tuleks selguse huvides neid omavahel lahus hoida? Teatriuurijana olen käsitlenud heli- ja muusikalist kujundust

eraldiseisvatena, sest nende algallikas on erinev. Helide ja muusika enda erinevustest on tingitud ka kujunduse erinevused nii loomisel kui ka funktsiooni poolest. Kuid kas ka praktikas on heli- ja muusikalised kujundused erinevad?

Magistritöö teises peatükis „Heli- ja muusikalise kujunduse loomisest“ käsitlen lähemalt heli- ja muusikalise kujunduse ajaloolist tähtsust ja arengut. Helidel ja muusikal on alati olnud teatris oluline funktsioon, millele aga alles hiljaaegu on hakatud rohkem tähelepanu pöörama. Avan lähemalt Eesti sõnateatri helimaastikku, tuginedes autobiograafiatele ja intervjuudele. Samuti selgitan, kuidas on tehnika viimastel aastatel arenenud ning milliseid muutusi on see kunstilistes lahendustes kaasa toonud. Teise peatüki alaosades selgitatakse lähemalt ka originaalmuusika ja laenatud muusika erinevust, nende psühholoogilist mõju inimesele ning seejuures eripärasid teatrilavastuses. Antud peatükis selgitavad heliloojad ning heli- ja muusikalised kujundajad lähemalt, miks nad eelistavad originaal- või laenatud muusikat või hoopis elavat esitust. Samuti keskendun helikujunduse loomisele ning näitlejate rollile selles.

Kolmandas peatükis „Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid“ selgitan lähemalt, millised on mitteverbaalsete auditiiivsetele kujunduste funktsioonid sõnateatris. Laiendades helide ja muusika funktsioonide nimekirja sõnateatris, toetun nii teoreetilisele kirjandusele, teatriveatamise kogemusele kui ka praktikute enda seisukohtadele heli- ja muusikalise kujunduse eesmärkidest. Peatükk täiendab nii lavastaja Merle Karusoo kui ka teatriteadlase Ross Browni esitatud auditiiivsete funktsioonide loetelu minu tähelepanekutega nüüdisaegsest Eesti sõnateatrist. Peatükk kaardistab erinevaid auditiiivseid lähenemisviise sõnateatris ja toob sinna juurde näiteid nüüdisajast.

Magistritöö neljas peatükk „Heli ja muusikalise kujunduse valmimine lavastusprotsessis“ toetub erinevate praktikute, nii heli- ja muusikaliste kujundajate ja heliloojate kui ka lavastajate kogemustele, kuidas valmib lavastusele heli- ja muusikaline kujundus. Peatükk annab ülevaate lavastusprotsessist Eestis. Andes väärtuslikku teavet meie ajast ja lavastusprotsesside varieeruvusest, on võimalik seda lähemalt mõista.

Soovin tänada kõiki inimesi, kes on mind lõputöö kirjutamisel aidanud. Eriti soovin tänada intervjueerituid, et nad olid nõus oma seisukohti mulle selgitama ja kogemust jagama. Samuti soovin tänada oma juhendajat Madli Pestit, kes on olnud abistav, julgustav ning igati toetav kogu lõputöö kirjutamise vältel.



## 1. Heli- ja muusikalise kujunduse defineerimisest

Erinevate nähtuste täpne defineerimine on alati olnud keerukas, nii ka teatris. Probleem heli- ja muusikalise kujunduse defineerimisel on tingitud asjaolust, et helidest ja muusikast räägitakse justkui samast asjast, kuid seejuures pole nad päris identsed, vaid pigem ühe medali kaks erinevat külge. Helid ja muusika pole sünonüümid: kuigi muusika on heli, siis pole kaugeltki kõik helid muusika. Heli- ja muusikalise kujunduse defineerimine teeb keeruliseks ka see, et helideta pole võimalik muusikat luua. Selles peatükis uurin lähemalt, millised on heli- ja muusikalise kujunduse erinevused sõnateatris ning kuidas mõtestavad seda praktikud.

### 1.1 Heli- ja muusikalise kujunduse erinevustest

Saksa teatriteadlane Erika Fischer-Lichte defineerib oma 1992. aasta teoses „The Semiotics of Theatre“ helisid ja muusikat. Ta kirjutab, et **helid** esindavad pigem mingisuguste omaduste kogumit või tähistavad objekti. Sellest tingituna markeerivad helid tavaliselt midagi konkreetset. Need pole asetatud kindlasse struktuuri nagu muusika. **Muusika** on väikseim võimalik heliline üksus, mis on kellegi poolt kindlasse helistikku loodud ning kus igal noodil on oma eriline väärtus. (Fischer-Lichte 1992: 116; 126) Heli ja muusika erinevuse tõttu tegelevad nendega ka erinevad inimesed. Eestis on helikujundust ja muusikalist kujundust pikemat aega eristatud. Kui inglise keeles valitseb teatrites heli- ja muusikalise kujunduse ühise nimetajana sõnapaar *sound design*, mis hõlmab nii muusikat, heliefekte kui ka lavalt kostuvaid helisid (Britannica 2018), siis eesti keeles pole pikale ja lohisevale „heli- ja muusikaline kujundus“ veel ühtset ja paremat vastet leitud. Kuid kas heli- ja muusikalist kujundust üldse peaks võtma eraldiseisvatena või kuuluvad need omavahel lahutamatu sümbioosi? Vestlustes erinevate teatrite heli- ja muusikaliste kujundajate ning lavastajatega selgus, et üksmeel sel teemal ei valitse.

Lavastuse **helimaastikuga** tegelevad tavaliselt mitu inimest, kellel kõigil on omad töökohustused. Harilik praktika tõestab näiteks, et **helikujundus** tegeleb enamasti pigem erinevate helidega, eriti olmehelidega. Erika Fischer-Lichte jagab helikujunduse kolme erinevasse kategooriasse nende allikast sõltuvalt:

- looduslikud helid, näiteks linnulaul või vihmaabin,
- tehnilised helid, näiteks mootorimürin või kella tiksumine,
- helid, mis on seotud tegevustega, näiteks nõude klirin või sammude kaja.

(Fischer-Lichte 1992: 117)

Seega võib sõnateatris helikujundusest mõelda pigem kui nende olmehelide kujundusest, mis ümbritsevad meid erinevates keskkondades. Helikujundus on keeruline osa lavastusest, mida tuleb eraldi luua, kuid see on samal ajal meile tuttav reaalsest elukeskkonnast. Muusikat aga ei saa kuulda ümbritsevas keskkonnas, kui see pole kellegi poolt teadlikult loodud.

**Muusikalise kujunduse** all mõistetakse etenduse jooksul kostuvat muusikat, mis jaguneb originaal- ja laenatud muusikaks. Muusikaliseks kujundajaks nimetatakse inimest, kes on muusika lavastusse sättinud, harilikult laenatud muusika, kuid muusikaline kujundus võib olla loodud ka originaalmuusikana spetsiaalselt ühe lavastuse tarbeks helilooja poolt. Lisaks heli- ja muusikalisele kujundajale ning heliloojale tegeleb etenduse helimaastiku loomisega ka helitehnik, keda kutsutakse ka helimeheks või –režissööriks. Tema tegeleb lavastuse etendustega. Ka paljud lavastajad on muusikaliselt andekad ja loovad vastava kujunduse ise, nagu selgub teatrikavasid uurides. Heli- ja muusikalise kujunduse eraldamine aitab hoida selgust ja konkreetsust. Helilooja, heli- ja muusikaline kujundaja, näitleja ja lavastaja Ardo Ran Varres selgitab lähemalt:

„Kui oled muusikaline kujundaja, siis on selge, et oled võtnud kusagilt muusika (kas oma loomesahtlist või plaadiriulilt näiteks) ja pannud selle lavastusse. Kui sa oled helikujundaja, siis tüüpiliselt tähendab see minu meelest seda, et muusikat sa väga ei kasutanudki, vaid kasutasid tuule ulgumist, merekohinaid jne. Minu jaoks jookseb see piir, et pigem helid on olme-, loodus- ja taustahelid, muusikaline kujundus on ilmselgelt seotud muusika. Olgu see sinu enda muusika või kellegi teise poolt loodud, aga igal juhul muusika. Minule meeldib teha vahet. Näiteks „Krabatis“<sup>1</sup> olen helilooja ja muusikaline kujundaja, sest tegin sinna originaalmuusika heliloojana, aga muusikalise kujundajana kasutasin keskaegseid lauluviise, mis pole minu loodud, vaid kujundasid stseenid muusikaliselt, minu valikul on mingid keskaegsed laulud. Kui tahan veel rõhutada, et olen helikujunduse autor (kriginad, äikesetormid, heliefektid jne), siis on täpsuse huvides märgitud ka helikujundaja. See on lihtsalt selleks, et vaatajal oleks täpsem eristus. Tihti

---

<sup>1</sup> „Krabat“ Tallinna Linnateater, 2015. Autor: Otfried Preussler, lavastaja: Diana Leesalu

teeb lavastaja muusikalise kujunduse ja tellitakse veel helikujundus või originaalmuusika juurde. Minule meeldib, et ma loen kavalehelt välja täpselt, kes mida tegi.“ (Varres 2018)

Seega lähtub Ardo Ran Varres sõnateatri helimaastiku kujundamisel kindlatest tööloikudest, pole vahet, kas sellega tegeleb üks inimene või mitte. Erinevad kujundused vääriksid eraldi mainimist, kas siis ühe või mitme erineva nime juures. Ta suhtub lavastusse konkreetsusega, kus igal loojal, kujundajal või tehnikul on oma kindel ülesanne. Selline spetsiifiline eristatus loob selge pildi lavastuse helimaastikust ja hoiab ära segadused praktilises töös. Teatriuurijana arvan, et selline eristus on igati mõistlik. Heli- ja muusikaline kujundus on tihti erinevad maailmad ning kõik teostajad on seetõttu eristatud. On oluline, et lavastuse kõikide väljendusvahendite loojate või kujundajate panus on kavalehel mainitud. Ka teatriajaloolisest perspektiivist lähtudes on vajalik, et saaks kindlalt öelda, kes millise lavastuselemendi eest on vastutanud. Täpsuse huvides tuleks ära mainida nii heli- kui ka muusikaline kujundaja, helilooja ja –tehnik. Kui inimestel oma kindlad tööülesanded, siis tuleb väärtustada igaühe panust lavastusse, sest see aitab mõista paremini kogu protsessi.

## **1.2 Heli- ja muusikaline kujundus kui ühtne helimaastik**

Kui eelnevalt põhjendasin, miks on hea heli- ja muusikalist kujundust eraldi käsitleda, siis järgnevalt vaatlen, kuidas need ühtse helimaastiku moodustavad. Defineerimine muutub problemaatiliseks seetõttu, et muusikalised kujundajad võivad tegeleda ka olmehelidega, helitehnik võib luua ise helikujunduse, lavastuse helilooja võib olla ka muusikaline kujundaja. Selle olukorra tingivad erinevad asjaolud, nii inimeste enda huvid, teatri võimalused, aga ka see, et helide ja muusika piir pole alati nii selgelt tõmmatav. Vihmasabinat ja mõnd Mozarti sümfooniat kõrvutades on selge, mis on heli- ja mis muusikaline kujundus, kuid alati pole kõik nii üheselt mõistetav. Ardo Ran Varres selgitab lavastuse helimaastiku loojate ambivalentseid piire lähemalt.

„Mida aeg edasi, seda hõgusamaks läheb see piir ka minu jaoks. Kui meenutada paarikümne aasta tagust aega, siis olid asjad lihtsamad. Konkreetne näide: Viive Ernesaks oli Draamateatris muusikaline kujundaja, kes tegi ka helikujundusi, aga polnud minu teada kunagi helilooja (kui mõned laulud vast välja arvata). Ta küsis näiteks Eesti Raadio fonoteegist helitaustu ja muusikat, natukene mängis klaverit ja oligi helikujundus. Eraldi inimene oli

helirežissöör/helimees/helimeister. See oli puhttehniline spetsialist, kes mängis maha seda, mida Ernesaks tegi, kasutas etteantud heliriba (ta aitas ka seda heliriba monteerida). Kui Ernesaksal oli vaja heliloojat, siis selleks kutsuti eraldi õppinud inimene, näiteks Lepo Sumera ja temalt telliti originaalmuusikat või kasutati kujunduses mõnda tema sümfooniat. Seega oli kolm erineva väljaõppega inimest, kellel igaühel oli oma selge töövaldkond. Nüüd, 20 aastat hiljem tänu tehnoloogia arengule teeb üks inimene kõiki kolme tööd, ta võib olla helilooja, heli- ja muusikaline kujundaja ning helirežissöör kõik ühes isikus.“ (Varres 2018)

Varres toob siinkohal esile viimase kahekümne aasta terminoloogia ja kunstilise tegelikkuse erinevuse, mille on tinginud tehnika areng. Asjaolu, et kogu helimaastikuga saab tegeleda vaid üks inimene, tingib piiride hajumise. Sellegipoolest on igal ametipostil oma vastutus, milles on vaja eraldi teadmisi.

„Küsimus on lihtsalt selles, et kui sa oled helirežissöör, siis sa pead tundma seda tehnilist poolt, päris ilma ei saa, ja kui sa oled helilooja, siis on mõistlik, et oled kompositsiooni õppinud. [...] Päris nii ei lähe, et mees vajutas süntesaatori klahvi alla ja kavalehele läheb helilooja kirja. See on selline natukene kaasaja pinnapealsuse tunnus. Muusika loojatel tehakse mujal maailmas vahet, on laululoojad, filmiheliloojad ja heliloojad. Eesti keeles sobib kõiki neid kirjeldama termin helilooja, aga inglise keeles on näiteks vastavad terminid *songwriter*, *filmmusic composer* ja *composer*. Eksisteerivad ka vastavad erialaliidud. Nende töö spetsiifika on erinev“ (Varres 2018)

Varres toonitab, et päris igaüks ei pruugi saada kõigi helimaastiku kujundamise ülesannete ja väljakutsetega hakkama. Mõnel lavastusel võib olla näiteks neli erinevat inimest, kes tegelevad lavastuse helimaastikuga, kuid võib olla ka üks, kes peab siis olema küllalt vilunud. Sellegipoolest arvavad nii mõnedki teoreetikud ja praktikud, et üleliigseid ametinimetusi ja mõisteid pole tarvis sõnalavastustesse sisse tuua, sest tegeletakse siiski lavastuse ühtse helimaastiku loomisega. Puudub vajadus tõmmata selgeid piire, sest kõik töötavad terviku huvides.

Teatriteadlane Ross Brown kirjutab oma 2010. aastal ilmunud teoses „Sound: A reader in theatre practice“, et Suurbritannias levinud termin *sound designer* tähistab isikut, kes tegeleb kogu lavastuse helimaastiku loomisega, kuigi ka seal on see saanud vastakat kajastust. Browni hinnangul vaidlevad paljud praktikud senini, kas helikujundus ja kompositsioon peaksid ikkagi eraldi kategooriad olema. Mõned on veendunud, et muusikaline kompositsioon jääb pigem teatri helikujunduse piiridesse. Ta lausub: „Tuleb mees pidada, et lavastuse helimaastik, olgu see loodud musikaalsetest või

mittemusikaalsetest helidest, pole autonoomne kunstiliik nagu kontsert või muusikaalbum, mis eksisteerib iseseisva muusikalise vormina. Lavastuse helimaastik on dramaturgilise struktuuriga ja kujundatud fookuses oleva objektiga suhestuvalt (misiganes see ka poleks – näitlejad, tekst, lavakujundus). Tavapäraselt on see pigem keskkond kui objekt.“ (Brown 2010: 45-46)

Inglise keeles hõlmab termin *sound design* endas mitte ainult helikujundust, vaid kogu lavastuse helimaastiku kujundust, seega nii loodud helikujundust, muusikalist kujundust kui ka etenduses kõlavaid helisid, mis ei kostu kõlaritest, näiteks need, mida luuakse lavategevuse käigus. Eesti keeles sellist vastet pole, kuid kasutan sellena sõna „helimaastik“. Kuigi leidub heli- ja muusikalise kujunduse eristajaid, siis nii mõnedki Eesti sõnateatri heli- ja muusikalised kujundajad või heliloojad ei erista omavahel heli- ja muusikalist kujundust. Kui küsida Eesti Draamateatri muusikajuhilt Malle Maltiselt, kuidas eristab tema omavahel heli- ja muusikalist kujundust, siis vastab ta üsnagi kahetiselt.

„Minu kogemus on selline, et nad on hästi tihedalt seotud omavahel. Mina ise neid väga ei lahutaks. Kui olen ise muusikalisi kujundusi teinud, siis ma olen alati otsinud helitausta ise.“ (Maltis 2018)

Seega mõistab Malle Maltis end pigem muusikalise kujundajana, kes lisaks muusikale tegeleb ka helikujunduse loomisega. Samal ajal toob ta näiteid sellest, et mõnikord teeb helikujunduse hoopis etendusi mahamängiv helimees, sest muusikalise kujunduse on loonud näiteks lavastaja, kes olmehelidega pigem ei tegele. Nii räägib Maltis, et alati ei pruugi helikujundaja isegi kavalehele märgitud olla. (Maltis 2018) Olenevalt lavastusest võib helikujundus olla selles minimaalne ja seega justkui ei väärigi eraldi väljatoomist. Maltis räägib enda kogemusest, et tavaliselt otsib ta lavastustesse ise vajaliku helitausta, kuid vesteldes pikemalt sellest, et auditiivsete lahenduste kujundajad ei pruugi alati olla samad inimesed, sõnab ta, et korrektsem oleks siiski kasutada terminit heli- ja muusikakujundaja (Maltis 2018). Analoogselt Maltisele arutleb Ugala Teatri muusikajuht Peeter Konovalov helide ja muusika sarnasuste ja erinevuste üle.

„Tegelikult on ta ikka üks ja sama, mina ei näe vahet. Ikka me tegeleme selle helimaailmaga. Minu praktika ütleb seda, et see on ikkagi üks ja sama, audiomaailma loomine.“ (Konovalov 2018)

Just sõna „audio“ pakub seejuures huvi, sest see võib olla potentsiaalne termin, mida kasutada nii heli- kui ka muusikalise kujunduse asemel. „**Audio**“ tähistab sõna „kuuldeline“ ja sobib asendama liiteid nagu kuulde-, kuulmis- või heli- (Eesti õigekeelsussõnaraamat, võõrsõnade leksikon). Ehk olekski parem tuua teatrisõnavarasse täiesti uus mõiste audiokujundus, mis hõlmaks endas kogu sõnalavastuse kuuldelise kujunduse? **Audiokujundus** võiks olla ühtne termin, sidudes nii olmehelid kui ka muusika ja tähistaks etenduses kogu helimaastikku, millele heli- või muusikaline kujundaja tähelepanu pööravad. Tegeledes peamiselt muusikaga, selgitab ka Konovalov, et loob ise lavastusele vajaliku helikujunduse. Ta toob välja helide olulisuse ja tähenduse, mis võib teinekord olla suuremgi kui muusikal, jõudes oma arutelude käigus erinevate mõteteni. Ta tõdeb, et ehk oleks targem kasutada eristust heli- ja muusikaline kujundus, kuid samal ajal näeb ta muusikat kui helikunsti ühe elemendina helikujundusest.

Siinkohal tekibki probleem defineerimisega, sest muusika tähendust ei saa artikuleerida ilma helita. Nii Konovalov kui ka Maltis on muusikajuhid, mis tähendab, et nende prioriteet on muusika ja erinevad helitaustad on küll olulised, kuid jäävad ehk sekundaarseteks. See ei tähenda seda, et nad ei pööraks helikujundusele tähelepanu, otse vastupidi. Peeter Konovalov räägib näiteks pikalt helide olulisusest ja nende kasutamisest lavastustes, millele on ta teinud muusikalise kujunduse. Sellegipoolest mõtestavad nii Maltis kui ka Konovalov end esmajoones muusika kaudu. Praktikutena on neile oluline oma töös tähendus leida, mitte terminoloogia üksikasjadesse laskuda. Peeter Konovalov võtab selle kokku lausega

„Igal juhul, kui ta [heli] on mõtestatud kujundi tasemel, siis ta tähendab rohkem kui lihtsalt mingi olmeheli.“ (Konovalov 2018)

Mõistet helikujundus pooldab aga Tallinna Linnateatri muusikaala juhataja Riina Roose, kes arutleb, et kuna muusika on samuti heliline, siis hõlmab helikujunduse mõiste kõike helilist. Ta lausub, et näeb seda ühe tervikuna ja seepärast pole vaja ka helisid ning muusikast omavahel eristada. Seda enam, et sõnateatris võib helikujundaja ning helilooja olla eraldi inimesed, kuid tavapraktikas on heli- ja muusikaline kujundaja üks isik. (Roose 2018) Rääkides muusikalistest kujundajatest, viidatakse inimesele, kes on valinud lavastusele sobivad muusikapalad ja need stseenidesse või nende vahele paigutanud. Lisaks muusikalistele kujundajatele on teatrites veel **heliloojad**, kes loovad

originaalmuusikateoseid. Üheks vabakutseliseks heliloojaks on näiteks Veiko Tubin, kes näeb lavastuse eesmärgina samuti ühtse helimaastiku loomist.

„Eelistan teatris heliloojat, helikujundajat. Isegi kui tegeled muusikalise kujundusega, siis ta on isik, kes otsib välja mingid muusikapalad ja paneb need siis lavastusse, aga ma ei saa aru, miks seda ei nimetata helikujundajaks, sest me tegeleme kõik nende helidega, mis on lavastuses. Muusika on heli, salvestus on heli, heliefekt on heli. Ise ei hakkaks neid eristama.“ (Tubin 2018)

Tubin selgitab, et ei ole mõtet muusikat eraldi välja tuua. Seda toetab ka fakt, et enam pole niivõrd palju neid, kes tegeleksid vaid heli- või muusikalise kujundusega. (Tubin 2018) Veiko Tubina mõte on iseenesest õige, muusika on heliline ja seega helikujundaja võib olla ka isik, kes on tegelenud nii olmehelide kui ka muusikaga. Sellegipoolest on Eesti teatris alati heli- ja muusikalisi kujundajad eristatud. Mõistes Tubina vaadet helimaastikule, et saa ma päris nõustuda, et vaid muusikalisi kujundajaid või helikujundajaid Eesti teatris vähe on. Pigem on tendents tõepoolest liikunud originaalmuusika loomisele, kuid helikujundus on tõusnud uuele tasemel seoses tehnika võimalustega. Siinkohal tasub toonitada, et perfektsionistina eelistab Tubin lavastusele ise luua nii originaalmuusika kui ka helikujunduse. Tubin rõhutab helide olulisust, sest helideta pole ka muusikat.

„Hea meelega näeks seda, et teatrid kasutavad sõna „helikujundaja“ rohkem. Ise olen ka pigem helikujundaja, see hõlmab kogu maastikku. Pole mõtet muusikat eraldi välja tuua.“ (Tubin 2018)

Sellise koondpildi nägemine on igati loogiline. Kui lavastaja peamine eesmärk on hallata lavastuse tervikut, siis võib ju rääkida ka helikujundajast kui lavastuse helimaastiku lavastajast. Teatris on eesmärk luua helimaastik, seda siis kas laenatud muusika, originaalloome või erinevate heliefektidega – need peavad looma ühtse terviku. Nii kajastub pea kõigist süvaintervjuudest mõte, et siiski kõik on ühtse lõpptulemuse huvides, seega peab olema ka kogu lavastuse auditiivne maailm terviklik, mis on lihtsamini teostatav, kui selle loob üks isik. Kui rääkida Tallinna Linnateatri helikujundaja Arbo Maraniga, siis ka tema näeb lavastuse helimaailma pigem ühtse kompositsioonina.

„Vahet pole, kas keegi on helikujundajana kirjast või mitte, keegi loob seda. See võib olla helilooja, harvemini tehnik, kes on puldis, aga keegi loob selle seose näitlejate ja mahaääritavate helide vahel ja see seos on minu jaoks helikujundus. Ütleme nii, et mu definitsioon läheb rohkem helirežissööri definitsioonile, kes on filmis.“ (Maran 2018)

Niisiis haarab Maran helikujunduse alla märksa laiema mõiste kui pelgalt vihmababinad ja kõuemürinad. Ta toob tähelepanu sellele, et helikujundus pole isetekkeline, vaid hoolikalt kavandatud tervik, mis hõlmab endas kõiki helisid, nii kujunduslikke, muusikalisi kui ka juhuslikke.

„Nii muusika kui ka helide või helikujunduse taasesitamine tekitab ühese helimaastiku terviku, siis nad on omavahel seotud.“ (Maran 2018)

Nii on Marani kujutus helimaastikust sarnane Konovalovi ja Maltise omale, kui omavahel ära vahetada primaarsed ja sekundaarsed väljundid. Nad räägivad kõik ühtsest tähendusega laetud helimaastikust. Ning kuigi defineerimise piirid on hägused, sest tänapäeval võib tehnikaga palju ära teha ka üks inimene, siis teeb olukorra veel keerulisemaks asjaolu, et piirid helide ja muusika vahel on samuti hägused.

„Näiteks lavastuses „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“<sup>2</sup> hingamine oli muusika ja heli sümbioos, asi, mis liigub ühest teise, selle piiri ei saa täpselt tõmmata. Seda saab tõmmata, et on helilooja, kes loob X lugu ja helikujundaja, kes tekitab X stseenile taustad. Aga tegelikult on huvitav osa see, kuidas nad koos mängima hakkavad. See, kuidas neid reaalselt seal ruumis maha mängitakse, kuidas struktuur on, kuidas miski kõlab ja kuidas ta kõlab vastavalt seoses sellega, mida näitlejad laval teevad.“ (Tubin 2018)

Peeter Konovalov toob ka näite rongi liikumisest lavastuses „Vereliin“<sup>3</sup>. Stseenis on helidega vaja markeerida rongi liikumist, kuid Konovalovi sõnul ei mõjunud päris rongi helifailid usutavalt. Olukord lahendati kajas seadud elektrikitarriga, millel imiteeriti rongi helisid. (Konovalov 2018) Lisaks räägib helilooja Veiko Tubin, et tema loob oma helipiltidega peamiselt atmosfääre.

„Kui võtan instrumendi, hoian üht nooti ja loon sellega atmosfääri, siis ma ei oska öelda, mis ta on, kas muusika või heli. Ta ongi selline ambivalentne asi.“ (Tubin 2018)

Kui defineerida helikujundust nende helide kaudu, mis ümbritsevad meid keskkonnas, ja muusikat sellega, et see on kindlas meloodilises kompositsioonis esitatud heli, siis laskuvadki eelpool toodud näited kahetiselt mõistetavasse alasse. Kui helikujundus luuakse muusikalises võtmes, on keeruline defineerida, kas tegemist on helikujundusega

---

<sup>2</sup> „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“ Tallinna Linnateater, 2015. Autor: Tiago Rodrigues, lavastaja: Diana Leesalu

<sup>3</sup> „Vereliin“ Ugala Teater, 2015. Autor: Mark Doherty, lavastaja: Margus Kasterpalu



või hoopis heliloominguga. Mõistagi on tegemist ebaharilike näidetega, sest tavaliselt on helilooja lavastusele loonud rohkem kui ühest noodist koosneva atmosfääriheli. Kuid piiride tõmbamine heli ja muusika ning seeläbi ka nende kujundajate ja loojate vahel on sellegipoolest keeruline. Need on olukorrad, kus heli pole enam pelgalt helidetailide jada, vaid juba muusika. Sellise olukorra lahendamiseks on viimasel ajal hakatud kavalehtedel aina enam kasutama mõistet helikunstnik.

### 1.3 Helikunstnik

Mõiste nagu **helikunstnik** on tekkinud Eesti sõnateatrite kavalehtedele küllaltki hiljuti ja ootamatult, sest täpset definitsiooni sellele ei leidu. Helilooja ning heli- ja muusikaline kujundaja Ardo Ran Varres spekulereb, et kui helikunstniku mõistet ei kasutata eraldi kunstivormis nagu helikunst (inglise keeles *sound art*), mis kasutab helisid kui eraldi materjali, uurides suhet näiteks ruumi või kujutava kunstiga (Wong 2013), siis võib see seotud olla hoopis noorema põlvkonnaga:

„Olen tähele pannud, et noorema põlvkonna helikujundajad/teatrimuusika loojad nimetavad end uue terminiga "helikunstnik". Ilmselt ei julge nad vastava hariduse puudumisel end heliloojaks nimetada. Pelgalt helikujundaja või muusikaline kujundaja nad ka ei taha olla. Nõnda ongi siis hübriidina sellest kõigest nimetatud end helikunstnikuks.“ (Varres 2018)

Helikunstniku mõiste kasutusele võtmine võib olla üks lahendus ambivalentsetele piiridele eri rollide vahel. Helikunstniku loodud helimaastikke võib minu hinnangul kuulda eriti just kaasaegsetes etenduskunstides, mis põimivad erinevaid väljendusvahendeid nagu visuaalsed elemendid, liikumine, sõna, video ja helid. Helimaastik on sellisel juhul loodud, mitte kujundatud laenatud muusikast. Samas pole tegemist tavapärasel muusikainstrumentidel esitatud muusikaga, vaid näiteks elektrooniliselt loodud muusikaga. Tegemist pole pelgalt helikujundusega, sest loodu on struktureeritud, rütmistatud ja meenutab kõlalt pigem muusikat kui lihtsalt tavapäraseid olmehelisid. Seega võib öelda, et helide kasvamine muusikaks toimub teatud piirialal. Helilooja ja lavastaja Hendrik Kaljupäev avab helikunstniku mõistet veidi lähemalt.

„Kui võtta lavastused, kus on olnud helikunstnik, siis see viitab sellele, et ei saa käsitleda seda kui muusikat tavalisel moel. Sa ei saa seda kodus peale panna ja kuulata. Samamoodi nagu teater on kohapeal sündiv kunstivorm, siis helikujundaja töötab sama struktuuriga, need on lihtsalt helid,

mis moodustavad terviku selle lavastuse raames. Sa ei saa seda kuulata, sest muusika vormub lavastuse käigus nendest helidest. Neid asju, mida mina olen lavastuse jaoks loonud, pole võimalik kuulata väljaspool lavastuse konteksti, neil pole sellist kvaliteeti, neil puudub muusikale oluline kompositsiooniline vorm. See on kollaaž, mis pannakse kokku selle lavastuse jaoks. [...] Kui meil on helid eraldiseisvana, siis sa võid näiteks öelda, et muusika on terve selle lavastuse helid kokku ja kui lavastus kestab kaks tundi, siis muusika kestabki kaks tundi. See [inimene, kes selle loob,] on helikunstnik, sest tervik on koos selle lavastusega. Muusikaline kujundaja kasutab Beethoveni 5. sümfooniat ja sa võid võtta selle muusika välja ja kuulata seda. Kui sa kirjutad lavastuse jaoks muusika, siis ta ongi selle lavastuse jaoks, ta käib sellega kaasas, sa ei saa anda sellest välja CD-plaati või müüa seda poes. On olukordi, kus see juhtub, aga see pole printsiip, nad eraldi ei tööta. Sealt see piir lähebki.“ (Kaljupäev 2018)

Leian, et Kaljupäeva definitsioon helikunstniku loomingust on rõhunud kõige olulisemale: seda pole võimalik eraldada lavastusest endast, sest see algab ja lõppeb koos etendusega. Nii nagu heli- ja muusikaline kujundus töötavad tihedas sümbioosi kogu helimaastikus, nii loob selle terviku ka helikunstnik. Vahe on aga selles, et helikunstniku loomingut pole võimalik tõsta kontekstist välja, tegu pole erinevate elementidega, mis loovad kujunduse, vaid kogu kujundus on justkui ühtlane teos. Paljud hittlood, mis on Eesti üldsusele tuntud, pärinevad mõnest lavastusest. Tallinna Linnateater tõi 2005. aastal välja isegi muusikalise lavastuse „Eesti teatri laulud“<sup>4</sup>, mis koosnebki erinevatest lauludest, mis on üldsusele tuntud teatrilavastustest. Helid aga ise on kontekstist välja võetud, linnulaul metsast või taldrikute klirin – need on olmekelid, mis on oma originaalkontekstist paigutatud lavastuse konteksti. Kuid nii tehnika kui ka etenduskunstide areng on loonud helikunsti, mis ei kuulu täielikult ei heli- ega muusikalise kujunduse maailma. Klassikalistele teatrilavastusele luuakse etenduskunstide helimaastikust inspireeritud auditivne kujundus. See pole vaid Hendrik Kaljupäeva helilooming, mis tekitab lavastusesiseselt ühtse tervikliku helimaailma, mille muusika kestvus on sama, mis etenduselgi.

Muusikaline kujundaja Lauri Kaldoja jagab enda mõtteid helidest ja muusikast ning räägib oma loomingust lähemalt.

---

<sup>4</sup> „Eesti teatri laulud“ Tallinna Linnateater, 2005. Muusikaline kujundaja: Riina Roose

„Üldiselt pole minul vahet, kuidas keegi mu tööd kutsub või plakatile nime juurde kirjutab. Aga sisuline vahe on küll. Nagu „El Dorado“<sup>5</sup> puhul ilmselt tajusite<sup>6</sup> (ja just taju on see märksõna, mitte kuulmine), siis suur osa seal kõlavast pole ju ainult muusika, vaid eelkõige helid. Raginad, kajakad, ja tihtipeale taotluslikult veidi häirivad. Ainult selleks, et tekitada füüsiline kogemus.“ (Kaldoja 2018)

Huvitav on aga see, et kuigi Lauri Kaldoja ise mõistab lavastuses „El Dorado“ helimaastiku loomist eelkõige helide, mitte niivõrd muusika kaudu, siis kavalehel on ta nimetatud kui muusikaline kujundaja. Eelpool mainitu põhjal mõistetakse muusikalist kujundajat tavaliselt kujundajana, kes on kasutanud laenatud muusikat ja selle lavastusse kujundanud. Kaldoja tööd võib aga Kaljujärve definitsiooni järgi mõista pigem just helikunstniku loominguna. Suuresti on tegemist helide paigutamisega lavastusse, mis loob süsteemse helide jada, peaaegu muusika, kuid pole otseselt komponeeritud. Kaldoja kasutatud helisid, mis on tihti otse laval salvestatud, pole võimalik lavastuse kontekstist välja võtta.

Heli- ja muusikalise kujunduse defineerimine hõlmab endas mitmeid probleemseid kohti. Alustades sellega, et muusikat pole võimalik ilma helideta defineerida, lõpetades sellega, et pole alati võimalik tõmmata piire helide ja muusika vahel. Ise lähtun seisukohast, et heli- ja muusikaline kujundus peaksid olema eraldi käsitletud, sest nende algallikas on erinev, kuigi nad loovad ühtse helimaastiku. Kui tavapärast mõistetakse helikujundajat eelkõige olmehelide loojana, muusikalise kujundajana kedagi, kes kujundab lavastusse laenatud muusika ja heliloojana inimest, kes kujundab lavastusse originaalmuusika, siis teatri ja tehnoloogia arenguga on nende mõistete piir ähmastunud. Piiripealse defineerimiseks on tekkinud ka helikunstniku mõiste, tähistades inimest, kes loob helide jadadest muusika. Seda pole võimalik lavastusest eraldada, sest see on lavastusega tihedalt põimitud. Sellist praktikat kohtab eelkõige etenduskunstides, kuid seda võib esineda ka sõnateatri lavastustes. Ka praktikute endi seas ei valitse definitsiooniteemal üksmeel. Üldiselt lähtutakse eelkõige enda huvidest, olgu selleks helide kujundamine või muusika, kuigi tihti tegeletakse isegi mõlemaga paralleelselt.

---

<sup>5</sup> „El Dorado“ NO99, 2015. Lavastaja: Ene-Liis Semper

<sup>6</sup> Kommentaar on saadetud töö autorile e-maili teel.

Siiski arvavad praktikud, et helimaastik peab olema ühtne ja terviku huvides peaks sellega tegelema üks isik või siis tihedalt koos töötav inimgrupp. Üks alternatiiv oleks sõnateatrisse audiokujunduse mõiste toomine, mis tähistaks sarnast mõistet nagu *sound design*, hõlmates enda alla kogu lavastuse helimaastiku, nii helid kui ka muusika. Kuigi selline ühtne mõiste tundub olevat igati loogiline, siis näitab Eesti teatri praktika, et heli- ja muusikaline kujundus pole alati loodud sama inimese poolt ja erinevate ametinimetuste taga on ka spetsiifilised iseärasused. Helid ja muusika on oma olemuselt siiski erinevad ja sellest on tingitud ka kujunduste erinevused. Et täpsemalt mõista, kes on vastutanud erinevate kujunduste eest ja et nad saaksid ka vääritud tunnustuse, arvan, et heli- ja muusikalise kujunduse eraldamine pole niivõrd põhjendamatult.

## **2. Heli- ja muusikalise kujunduse loomisest**

Muusikal ja helidel on teatris alati oluline roll olnud. Seda tingib asjaolu, et helid ja muusika on ühiskonda läbi aegade saatnud. Musikoloogid Marie Thompson ja Ian Biddle kirjutavad, et muusikauuringud ei lähene tänapäeval mitte niivõrd küsimusele „mida muusika tähendab?“, vaid pigem „mida muusika teeb?“ (Thompson, Biddle 2013: 19). Muusika ja helid mõjutavad nii inimese emotsionaalset kui ka füüsilist olekut (samas, 27). Seega on muusikal inimese üle suur mõjuvõim. Käesolevas peatükis käsitlen põgusalt muusika ja helide psühholoogilisi mõjusid ja nende rolli sõnateatris.

### **2.1 Muusikalise kujunduse loomisest**

Sidudes omavahel sõna, muusika ja teater, mõeldakse esmalt muusikateatri peale, kuid muusikal on mängida oluline roll ka sõnalavastustes. Kui muusikateatris asetseb fookus just nimelt muusikal kui eraldi kunstivormil, siis nähakse sõnateatris muusikal pigem illustreerivat, varju jäävat rolli. Seda kasutatakse, et esile kutsuda emotsionaalseid reaktsioone või alateadvuslikult meeleolu tekitada. (Ovadija 2013: 10) Muusika erinevaid funktsioone, nii kunstilisi kui ka praktilisi, on ajaga teatris juurde tekkinud, kuid oluline on see roll alati olnud.

Juba Vana-Kreeka teatris kasutati trummide ja kividega loodud muusikat. Muusika oli eelkõige oluline element jumalate ilmutamise saatmisel. (TSDCA) Teadagi oli Kreeka näidendites ka kooril määrav tähtsus, samuti soololaulul, mida saatsid erinevad pillid (Vovolis 2000: 73). Aja möödudes muutus ka teater. 16. sajandil, Elizabethi-aegses teatris hakkas publik meelelahutusest enam ootama realistlikkust. Sellega seoses muutus nii helikujundus kui ka muusikaline kujundus. Näidenditesse hakati muusikat sisse kirjutama ja nii muutus see aina olulisemaks ka lavastuste juures. Teater liikus nüüd siseruumidesse, kus muutus tähtsaks atmosfääri loomine. (TSDCA) 16.-17. sajandist alates polnud muusika enam pelgalt informeeriv ega illustreeriv, vaid omandas suure rolli meeleolu loomisel. Muusika muutus sümbolistlikuks, see kandis emotsiooni ja vihjes helikeele abil varjatud tähendusele. Muusika osatähtsus lavastuses kasvas ka seetõttu, et näitleja pidi oskama laulda ja erinevaid pille mängida. Näiteks Shakespeare'i teostes on remarkides kirjas muusika, laulud, fanfaarid ja trummid. Palju kasutati just erinevaid

löökpille, näiteks käsitrumme, timpaneid või suuri trumme. (Oxenford 1957: 160-162) Hiljem, 19. sajandil muutus tähtsamaks klaverimäng. Nii näiteks saatsid dramaatilisi dialooge ärevad klaveripalad. (Oxenford 1957: 308) Muusika on teatriajaloos olnud alati kaalukas rollis ajastu stilistilisest varieeruvusest olenemata.

Muusika on omaette kunstivorm, mida naudib enamik inimestest. Sellest on saanud meie igapäeva osa. Muusikat kuulatakse palju omaette, kuid seda kasutatakse tohutult ka filmi- ja teatrikunstis. Miks on muusika niivõrd oluline nii igapäevaelus kui kunstis? Psühholoogiaprofessor John Anthony Sloboda seostab muusikat eelkõige tunnetega. Tema sõnul saab enamik inimestest mingil viisil osa muusikast, olgu siis komponeerimisest või esitamisest või lihtsalt kuulamisest. Seekaudu suudab muusika äratada sügavaid ja tähendusrikkaid tundeid: „Igapäevased kogemused näitavad, et muusikalised emotsioonid võivad meid päästa elu üksluisusest, tüdimusest või depressioonist, ulatudes mõnikord helikonstruktsioonist saadud puhtast esteetilisest naudingust läbi rõõmu või kurvastuse, mida muusika äratav või võimendab.“ (Sloboda 1985: 17) Seega on mõistetav, miks põimitakse muusikat niivõrd palju ka teiste kunstiliikidega, sealhulgas teatriga. Muusika suudab esile kutsuda tundeelamuse nii kontserdi- kui ka teatrisaalis. Teatrimaagia sünnib visuaalia, näitlejate energia ja auditiivse kujunduse sümbioosist.

Kuid kas inimesed tajuvad ka ise, kuivõrd suur roll on muusikal nende emotsioonidele? Psühholoogiaajakiri *Frontiers in Psychology* tegi erinevast soost ja vanuserühmadest inimeste seas küsitluse, milles uuriti, miks muusikat kuulatakse. Enim vastuseid paigutus „eneseteadlikkuse“ rühma. Vastati, et kuulatakse muusikat, sest see aitab tegeleda emotsioonidega, reaalsusest põgeneda, lohutada või anda elule mõtte. Sellel on oluline roll identiteedi kujundamisel. (Schäfer, Sedlmeier, Städtler, Huron 2013) Siinkohal tuleb mees pidada, et räägitakse lihtsalt muusika kuulamisest. Muusika ja teatri vahel on palju paralleele sõltumata sellest, kas nad lavastuses on ühte sulatatud või mitte. Juhan Kivirähi 2016. aasta uurimuses „Teatri roll ja positsioon ühiskonnas“ esitatud küsimusele „Millist rolli peaks täitma teater ühiskonnas?“ on 58% inimestest vastanud „kindlasti pakkuma meelelahutust“ ja 32% „mõningal määral pakkuma meelelahutust“. 59% inimestest otsivad tearilavastusest meelelahutust ja kunstilist naudingut. (Kivirähk, 2016) Selles võib näha ka omamoodi põgenemist isiklikust reaalsusest teatrimaailma. Kui

muusika aitab inimestel oma emotsioonidega tegeleda, siis võib see nii ergutada kui ka rahustada. Erinevad meloodiad suudavad ka sõnateatris inimest oma emotsioonidega ühendusse viia.

Kuna juba muusika üksi suudab tugevaid emotsioone tekitada, siis on võimalus, et sõnalavastuses muutuvad muud elemendid segavateks faktoriteks. Psühholoog Sloboda meenutab oma teoses „Muusikaline meel. Kognitiivne muusikapsühholoogia“ inimese piiratud muusika kuulamisel, osutades psühholoog Walter Jay Dowlingu katsele. Dowling tõestas 1973. aastal, et katsealused ei suuda samaaegselt erinevaid meloodiaid tajuda. Seepärast küsib Sloboda, et kui suudame tähelepanu pöörata vaid ühele liinile muusikas, siis kas saame ealeski kogeda polüfoonilist muusikalist struktuuri täielikult? (Sloboda 1985: 153) Mina küsiksin teatri perspektiivist, kas suudame tajuda muusikat ja selle hüvesid täielikult kooskõlas teiste elementidega teatris? Kas pimedas muusika mängimine aitab inimesel muusika tekitatud emotsioone paremini tunnetada? Või tekitavad õige valgus, lavaline liikumine ja lavakujundus koos tugeva terviku emotsionaalse muusikaga? Kas soovitud emotsionaalne laeng on pärsitud juhul, kui laval toimub tegevus, mis tähelepanu hajutab? Ardo Ran Varres näiteks väidab, et teatrites kasutatakse pigem õhulist muusikat, kui paksu faktuuriga sümfoonilisi teoseid (Varres 2018). Seda just selle jaoks, et muusika ei hakkaks domineerima, vaid toetaks muid väljendusvahendeid. Ka Hendrik Kaljujärv selgitab lähemalt, millised on erinevused muusika loomisel kontserdi või teatrilavastuse puhul.

„Kontserdi puhul pead sa tegema rohkem. Teatris on inimesed, pilt, valgus, narratiiv ja sõna, millega sa pead arvestama. Aga kui annad kontserdi, siis on muusika seal üksida. See muusika peab olema selline, et katab kõik alad ära. [...] Üleüldiselt on teatris see, et seal tuleb tagasi hoida, sest on võrdlemisi jäik hierarhia. Lavastaja on see, kes ütleb, kuidas asjad on, näitlejad annavad endast parima, valgustajad ja muusikud tegelevad, et see vastuvõtt oleks õiges toonuses. Seal ei saa domineerida ja ei tohiks domineerida. See on oluline erinevus, sa annad end teose teenistusse.“ (Kaljujärv 2018)

Hea lavastus on üldjuhul terviklik, selle kõik elemendid on omavahel sünergias. Ugala Teatri muusikajuht Peeter Konovalov sõnab muusika ja keskkonna teemal arutledes, et tänapäeval on meie maailm niivõrd heliline, see on muusikaga lausa üle kuhjatud (Konovalov 2018). Olgu selleks kaubanduskeskus, film või lavastus – muusika on

kõikjal, ehk liigagi tugevalt fookuses. Ta sõnab, et on olukordi, kui ta soovitab lavastajal muusikast loobuda ja teistele elementidele rõhuda. Sama põhimõtet jagab ka Riina Roose, kes tõdeb, et ülekuhjatust võib olla liiga palju nii üldiselt meie ühiskonnas kui ka Eesti sõnateatris. Heli ja muusikat ei tohiks hakata lavastuses domineerima.

„Kogu helikujundus peab olema terviku teenistuses. Ta ei tohiks karata välja, väsitada, takistada, vaid teenima tervikut. See on kõige tähtsam.“ (Roose 2018)

Ülekuhjamist peab vältima ka teistes valdkondades. Heli- ja muusikaline kujundus ei seisne vaid oskuses lavastus helide ja muusikaga täita, vaid ka andes jätta auditiivsed väljendusvahendid kasutamata, kui need ei täida oma ülesannet. Tervik sünnib erinevate kujunduste kooskõlast ja vastastikusest täiendamisest, kuid tuleb osata ära hoida ebavajalikku kuhjumist, mis terviku tekkimist ei toeta.

Uuringud on tõestanud, et inimene ei suuda sama meele kaudu üheaegselt mitut erinevat elementi tajudes neid samamoodi analüüsida. „Olukordades, kus ei nõuta muud kui mingi lihtsa sündmuse märkamist, suudab inimene jälgida väga mitut kanalit samaaegselt, selleks isegi ainult üht meelt kasutades.“ (Sloboda 1985: 154) Seepärast võib inimene jälgida küll valguse muutumist ja muusika melodiat, kuid samaaegselt edasikantavasse teksti ja muusikasse süveneda pole just lihtne ülesanne. Nii võib öelda, et tundeline muusika, mis vajab palju tähelepanu, ja emotsionaalne tekst, mida samuti kuulama peab, justkui nullivad teineteist. Inimesel on hõlpsam ühe meelega ühele kanalile keskenduda, et sealt täielik emotsioon ja info saada. Seepärast on lavastustes tihti märgata, et keskmisest täidlasem muusika kõlab autonoomselt, näitlejate kõneldavast tekstist eraldi. Kõne saadab pigem vaevumärgatav muusika, mis ei nõua suurt tähelepanu ja mõjutab emotsioone tagasihoidlikult. Värssdraamade puhul on muusika kasutamine üldse limiteeritud, saates peamiselt tekstivabu momente, sest sõnad ise nõuavad suurt keskendumist. Näiteks Hendrik Toompere lavastuses „Faust“<sup>7</sup> puudub muusika- või helitaust näitlejate tekstil pea täielikult. Toompere „Faust“ esindab traditsioonilist sõnateatrit, milles on domineeriv roll tekstil. Kuna värss tekst vajab tohutult tähelepanu ja annab enim süžeed edasi, siis pole muul auditiivsel kujundusel suurt rõhku. See aga ei tähenda, et teised väljendusvahendid poleks olulised, nad on lihtsalt hierarhias allpool.

---

<sup>7</sup> „Faust“ Teater Vanemuine, 2018. Autor: Johann Wolfgang von Goethe, lavastaja: Hendrik Toompere



### 2.1.1. Laenatud muusika

Saksa psühholoogiaajakirja *Frontiers in Psychology* uuringu kohaselt on inimestele muusika oluline. Paljud vastajad nimetavad muude põhjuste hulgas ka muusika võimet aktiveerida nende emotsioone, mõttelisi seoseid, kogemusi ja mälestusi. (Schäfer jt 2013) Muusika aitab inimese mälupilte rekonstrueerida ja nostalgilist meeleolu tekitada ning sellist psühholoogilist mõju saab teatris hästi ära kasutada.

Lavastustes kasutatud laenatud muusika tekitab publikul hõlpsamini assotsiatsioone. Kuna ajakirja *Frontiers in Psychology* uuring tõestab, et inimeste mälu ja seoste loomise võime aktiveeritakse muusika abil, siis võib järeldada, et kindla muusikapala mängimine tekitab kindlaid assotsiatsioone. Muusikal on seeläbi võimalik publikule meelde tuletada mõnd ajastut või sündmusi. Tuntud muusikapala tekitab kogu publiku seas sarnaseid seoseid. Lisaks puudutavad varem esitatud muusikapalad inimesi ka individuaalselt, meenutades neile isiklikke mälestusi. Seega on originaalmuusika valmistamine sõnalavastuse tarbeks justkui puhtalt lehelt alustamine, assotsiatsioonide loomise potentsiaal on suurem laenatud muusikal.

„Sa võid võtta prima helilooja ja tellida temalt loo, aga ta iial ei tee sulle üht biitlite lugu. Võib teha biitlite sarnase loo, aga mitte biitlite lugu, sest see on omas ajas sündinud asi, millel on oma märk küljes ja kui sa lased etendusel kõlada sellel algsel biitlite lool, siis see toob alati selle märgi lavale ja kui sa lased midagi sarnast, siis see on vari või jäljendus. See on nii nimetatud varem eksisteeriva muusika (inglise keeles *pre-existing music* – tähistab muusikat, mis eksisteeris enne vaatluse all oleva lavastuse sündi) kasutamine, see kannab endas tähendusvälju, mida saab lavastuse huvides ära kasutada. Kui tahad näiteks viidata Natsi-Saksamaale, siis on väga mõistlik kasutada mingit Wagneri teost või avamängu ja kõigile on kohe selge, mis toimub, mis meeleolu valitseb. Need on märgilised, lausa ajalooetapid või ajaloo sümbolid.“ (Varres 2018)

Varres ja nii mõnigi teine intervjuueeritav selgitab, et muusika peab töötama sümbolina, seejuures tihti mingile ajastule või paigale. Sellise märgina töötab tõhusalt auditiivne materjal, kindlast riigist või ajastust pärinev muusika sobib seda sümboliseerima. Ugala Teatris EV100 teatrisarjas „Sajandi lugu“ lavale tulnud „Hipide revolutsioon“<sup>8</sup> on hea näide lavastusest, kus muusikat sümboolsena kasutatakse. Peeter Konovalovi ja Juri

---

<sup>8</sup> „Hipide revolutsioon“ Ugala Teater, 2018. Autor: Mihhail Durnenkov, lavastaja: Juri Kvjatovski

Kvjatovski muusikaline kujundus koosneb tuntud hittidest ja 70ndate psühhedeelsetest meloodiadest, mis ajastut markeerivad. Seega võib publikut tabada äratundmisrõõm noorusest tuttava või nooremal generatsioonil hiljem avastatud 70ndate muusika näol.

Lisaks muusika fenomenoloogilisele mõjule, mis on omamoodi narkootiline ja tuimestav, mõjub muusika ka semiootilise märgina, sümboliseerides konkreetset ajastut. Sarnaselt on kasutatud ka Tartu Uue Teatri lavastuses „Praktiline Eesti ajalugu“<sup>9</sup> Kukerpillide igihaljaid meloodiaid. Selles lavastuses pole laenatud muusikat kasutatud mitte niivõrd ajastule viitamiseks, vaid pigem on tuntud ansambli Kukerpillid loomingut kasutatud eestlasi ühendava elemendina, sest nende hittlood on pea kõigile tuttavad. Lavastuse muusikajuhid Rando Kruus ja Oliver Vare on Kukerpillide lood ümber seadnud nii, et need meenutavad tuntud meloodiaid, kuid veidi teises võtmes. See on kaval võtte, sest Kukerpillid, kes on süübinud paljude mällu oma tuntud hittlugudega, mõjuvad rahvale ühendavalt. Kukerpillide laenatud lugudega tekitatakse publikul ka assotsiatsioone enda isikliku eluga. Sellist võtet on teadlikult kasutatud, sest see on laenatud muusika üheks suureks eeliseks. Originaallooming ei suuda selliseid seoseid tekitada. Samas võib laenatud muusika alltekst olla liiga tugev.

Näitleja-lavastaja Tanel Saar selgitab enda mõtteid seoses laenatud muusikaga.

„Minu jaoks on probleem selles, et sellel varem tehtud muusikal, kui ta on tuntud asi, siis tal on oma legend olemas, oma lugu juures ja see tuleb paratamatult kaasa. Ja see tähendus tuleb ka sellele stseenile juurde, kuhu muusika pannakse. Ta räägib juba omaette lugu, mis on omaette seoses. Teinekord võib tuntud muusika tulla ka kasuks lavastusele. Näiteks „Dead Man“i<sup>10</sup> *ambient* kitarr, siis kohe tuli film ette, aga mulle meeldis, et see film sinna juurde tuli, see sobis sinna.“ (Saar 2018)

Laenatud muusikat kasutatakse omamoodi ettevaatlikusega, et mitte tekitada tähenduse kuhjumist. Kui etenduse tekst räägib üht, visuaalia muud ja laenatud muusikaline kujundus kolmandat, tekib oht, et laval toimub liiga palju. Kõik elemendid hõlmavad endas tähendust, selline tähenduste kuhjamine võib vaatajale raskelt ja väsitavalt mõjuda ning seetõttu võib kannatada lavastuse üldmulje. See pole laenatud muusika negatiivne

---

<sup>9</sup> „Praktiline Eesti ajalugu“ Tartu Uus Teater, 2017. Autor-lavastaja: Ivar Põllu

<sup>10</sup> „Dead Man“, 1995. Režissöör: Jim Jarmusch, muusika: Neil Young

külg, vaid ohukoht. Laenatud muusika kannab endas niivõrd suurt tähendusvälja, et selle kasutamine vajab hoolikat läbimõtlemit.

Mõnikord on laenatud muusikast tekkiv tähendus väga oluline. Seda mitte ainult eelpool mainitud sümboliloojana, vaid ka kunstilise elemendi loomisel. Tekib teine tasand, mis pole mitte niivõrd sümbol, vaid omamoodi alltekst, mis toetab lavastust, kuid pole domineeriv. Kui „Hipide revolutsioon“ muusikaline kujundus töötab lavastuse mõistmist toetava sümbolina, siis näiteks „Dead Man'i“ *soundtrack* pole oluline tähenduse edastamisel, vaid pigem lisand, mis tekitab uue tasandi lavastuse mõistmisel. Laenatud muusika stereotüüpeid, klišeelikke näiteid kasutatakse tihti mõtte edastamisel või parodeerimisel, näiteks on üsna levinud balletist „Luikede järve“ tuntud meloodiad, mille on loonud Pjotr Tšaikovski. Sellegipoolest võib ka laenatud muusika olla vähetuntud ja kasutamist leidnud hoopis seepärast, et see suudab tabavalt meeleolu edastada.

„Laenatud muusika eelis on, et emotsioon, mida sa otsid, helilooja ei suuda alati täpselt tabada seda muusikat, siis on väga hea kui leiad ise valmisoleva muusika, mis on ehk täpsem ja kiirem variant.“ (Maltis 2018)

Nii toob Draamateatri muusikajuht Malle Maltis esile laenatud muusika olulisuse mitte niivõrd selle semiootilise, vaid fenomenoloogilise tähenduse osas. Laenatud muusikat võib kasutada lavastustes seoste loomiseks, kuid eelkõige on see siiski muusika, millel on omad kvalitatiivsed väärtused, mis ei ole seotud selle tähendusega, mida ta kannab. Muusikal on väärtus ka väljaspool semiootilist tähendusvälja.

### **2.1.2. Originaalmuusika**

Originaalmuusika plussid langevad emotsionaalse täiendamise kategooriasse. Muusika eelnevalt kirjeldatud mõju inimeste emotsionaalsele seisundile tõestab, et muusika on tulvil tundeid, millest inimesi mõjutavad. Originaalpalade loomine spetsiaalselt lavastuse tarbeks annab võimaluse publikut sihipäraselt mõjutada. See ei seostu muude mälestustega väljaspool teatrisaali ning keskendutakse vaid emotsiooni loomisele või tähenduse edastamisele.

Originaalloomingu on Eesti sõnateatris märgata aina enam. Eesti teatriauhindade jagamisel antakse alles 2009. aastast välja auhinda silmapaistva muusikalise kujunduse eest sõnalavastuses. Aastate jooksul on tunnustuse osaliseks saanud peamiselt just heliloojate looming, täpsemalt on originaalmuusika laureaate olnud kuusteist, muusikalise kujunduse laureaate üheksa. Muusikalised kujundajad on olnud eriarvamusel, kas muusika peaks olema originaalloomingu või mitte. See on kunstiline võtte, mis lähtub lavastusest endast. Ardo Ran Varres selgitab originaalloomingu eeliseid.

„Originaalmuusika võlu on see, et ta on loodud siin ja praegu just selle lavastuse jaoks ja kui see on õnnestunud, kui lavastajal ja heliloojal on koostöö õnnestunud, siis ta annab ikkagi tohutult lisaväärtust lõpptulemusele. Kui sa näed lavastust, mis on sündinud täiesti uuena, kõik, mis sa näed ja kuuled, see tähendab kogu lavastus on sündinud tühja koha peale, täiesti uuena, siis kui see on õnnestunud tervik, on see asendamatu. Mingi varem eksisteeriva loo kasutamine on koefitsendiga looming, sa tood konservi lavale, natukene hapuks läinud, üritad teda läikima lüüa. Kui see pole just eesmärk omaette.“ (Varres 2018)

Originaalloomingu on lavastusele mõistagi oluline lisaväärtus, mida Varres ka toonitab. See suudab täpsemalt kunstilisele taotlusele vastata. Helilooja töö on tabada lavastaja kontseptsioon ja see heliliselt edastada. Mõnikord võib see olla inspireeritud muust heliloomingust, stseenist või tundest, mida otsitakse. Originaalloomingu on ainukordne, haakudes just spetsiaalselt kindla lavastusega, suurendades nii selle väärtust.

„Originaalmuusika plussiks on see, et kui helilooja kirjutab muusika lavastusse, siis ta loob uusi väärtusi. Sellest tekib muusika, see jääb alles ja võib-olla saab kunagi veel kasutada. Muusika iseseisvub. [...] Ühe helilooja looming sobib sellisesse lavastusse, milles on vähe tegevuskohti ja tegelasi, mis on rohkem sisemaailmaga seotud.“ (Maltis 2018)

Draamateatri muusikajuht Maltis selgitab siinkohal, milline muusika sobib lavastusse, kus pigem kasutatakse originaalloomingu. Ta toonitab, et teinekord on vajalik mitme helilooja looming, et kujutada erinevate paikade ja kultuuride erinevusi, sest see toetab ideed paremini kui ühe helilooja looming. (Maltis 2018) Kuigi laenatud muusikat kasutatakse rohkem seoste loomiseks, siis pole ka paralleelide tõmbamine originaalmuusika abil täiesti võimatu. Originaalmuusika suudab luua seoseid tegevuste ja tegelaskujude vahel teatrisaalis ühe etenduse piires. Oma 2016. aastal kaitstud bakalaureusetöös „Heli ja muusikaline kujundus sõnateatris“ analüüsisin lavastust

„Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“, mille muusikaline kujundus Veiko Tubina originaalmuusika paladega seostus lavastuse tegelaskujudega. Kui muusikat mängitakse kindlate stseenide ajal või alati ühe ja sama tegelaskuju ilmumise taustaks, siis hakatakse seda muusikapala seostama selle kindla tegevuse või tegelasega. Oluline on uurida, kuidas erinevad teatrimärgid omavahel kombineeruvad. Näiteks võib võtta kergelt melanhoolse, minevikku viiva klaveripala nimega „Anton Tšehhovi valss“. Selle heliteosega koos käib ka kollakas valgus, nende koosmõju on justkui sisenemine teise reaalsusesse. Siinkohal ilmneb asjaolu, et muusika on element, mis on tihti mõjusam, kui see põimub koos teise elemendi, näiteks valgusega. Klaveril esitatav valss ja kollakas valgus moodustavad sümbioosi, mis on lavastuses ainuomane just Tšehhovi tegelaskujule. Nende elementide koosmõju tekib ja kaob koos tema tegelaskujuga. Seeläbi tekitatakse publikus kindel assotsiatsioon muusika, valguse ja tegelaskuju vahel. Kergelt vanaaegne ja unelev iseloom stseenis tekitab ka publikus arhailisi tundeid ning loob samal ajal ka olulise tähenduse.

### **2.1.3. Elav muusika**

Saksa psühholoogiaajakirja küsitlusele vastanud inimesed toovad teiseks oluliseks muusika kuulamise põhjuseks sotsiaalse kuuluvuse. Nad nimetavad olulisena kuulumist ühte sotsiaalsesse gruppi, lähedust oma sõpradega või lihtsalt tunnet, et nad ei ole oma mõtetega üksi. Samuti koguvad nad seeläbi informatsiooni oma keskkonnast. (Schäfer jt 2013) Muusika töötab nende jaoks nii-öelda sotsiaalse liimina. Mingit laadi meloodia võib inimestes tekitada sarnaseid tundeid, mis neid alateadvuslikult ühendavad. Teater on hinnatud kunst oma hetkelisuse poolest. „Siin ja praegu“ kvaliteet on midagi ainulaadset, etendus juhtub just sellisel viisil vaid kord ja ei iialgi enam uuesti. Muusikal on suurepärane võimalus lõimida omavahel erinevaid inimesi just nimelt sotsiaalse liimi kontseptsiooni kaudu. Ka elav muusika on kunst, mis sünnib siin ja praegu. Sellel on võime inimesi hetke võlu tundma panna ja lubada neil olla osa millestki ainukordsest. Seepärast mõjub näitlejate poolt laval mängitud elav muusika teisiti kui muusika, mis tuleb lindilt.

Elavat muusikat kohtab sõnalavastustes erinevates esitustes. Mõnikord loovad muusikat näitlejad ise, harvemal juhul on lavale toodud professionaalsed muusikud. Andres

Noormets toonitab, et kui näitleja musitseerib, siis sellel on erinev tähendus muusiku musitseerimisest (Noormets 2018). Veelgi harvematel juhtudel võib lavalt leida suure bändi. Eelpool mainitud „Praktiline Eesti ajalugu“ on selle väärtuse heaks näiteks. See muusikaline lavastus toetub suuresti Kukerpillide tuntud hittidele, laval laulavad näitlejad, kes musitseerivad koos ansamblist Odd Hugo tuntud muusikute Oliver Vare ja Rando Kruusiga ning lisaks neile esineb lavastuses ka ukulele ansambel. Muusikal on lavastuses niivõrd suur tähtsus, et kaasahaaravast teatriteosest saab sujuvalt kontsert ja seejärel meeleolukast kontserdist taas teater. Registrivahetused võivad kohati tunduda äkilised, kuid etendajate lustlik energia haarab publiku kaasa. Saalis viibijad laulavad näitlejatega kaasa ning löövad rütmi, nende aplodeerimine ei raage enne kui on kuuldavale toodud lisalugu. Lavastuse muusika on mõjunud kui omamoodi sotsiaalne liim, mis inimesi lähendab. Sellist muusika „laulupeolikku“ mõju ei saa tekitada läbi teise meediumi, selleks on vaja näitlejate ja muusikute kohalolu. Ainult nii hajub lava ja saali piir, et ruumis ühtne energia tekitada.

Küsid Ugala Teatri muusikajuhilt Peeter Konovalovilt, mis on tema arvates elava muusika võlu, vastab ta kõige lihtsama paralleeli – teatri – kaudu.

“Elav asi laval on alati huvitav, siin ja praegu. Miks me teatrit armastame? Miks inimesed käivad teatris? Kõik võib juhtuda. See on elus kohtumine, see on selle suur väärtus. Ikka elav muusika on samamoodi. See sünnib siin ja praegu ja ma olen selle tunnistaja. Dialoog publiku ja lava vahel.” (Konovalov 2018)

Just dialoog on elusa asja võti. Sarnast dialoogi ja energia vahetamist võiski tunda „Praktilise Eesti ajaloo“ etenduste ajal. Seega on siinkohal märgata eelnevalt teoreetiliselt selgitatud ka praktikute endi sõnades. On ju teada, et publiku kohalolu võib lavastust drastiliselt muuta, seega on just nimelt dialoog näitlejate ja vaatajate vahel oluline. Samamoodi on oluline ka näitlejate ja muusikute omavaheline „vestlus“.

Teatri võlu on millegi elusa loomine otse vaataja silma all ja samamoodi on muusikaga, seda arvamust toetab ka näitleja ning lavastaja Tanel Saar.

“Elava muusikaga on inimene, kes seda esitab, sealsamas kohapeal. Nii nagu teater, see hetkeks sünnib ja siis jälle kaob. Ta mõjub palju ehedamalt ja tugevamini inimesele ka emotsionaalselt. [...] See on teistmoodi, kui on olemas muusik, kes mängib kohapeal. Tema energia on sootuks teine kui kõlaritest helikandja pealt lastud muusikal. Näitleja ja muusika kontakt on palju

tugevam. Muusik võtab näitlejatelt üle ja näitlejad arvestavad temaga, see on koostöö. Kui lastakse muusikat niisama helikandja pealt, siis ta tuleb sealt nii nagu ta on ja ei muutu, aga elus muusik ikkagi saab teha pausid pikemaks ja olla rohkem kaasas. [...] Me oleme seda VATis nii palju teinud, et see on üheks meie firmamärgiks kujunenud, meil on päris palju *live*'is muusik olemas, kes kohapeal on nagu üks näitleja. Tegelikult muusika ongi üks näitleja. Näiteks „Fausti“<sup>11</sup>, „Eine murul“<sup>12</sup> ja balleti „Adam ja Eva“<sup>13</sup> puhul on see, kus muusika ongi väga suur osa lavastusest, atmosfääri suhtes ja tempod, rütmid on väga palju selles muusikas.“ (Saar 2018)

Analüüsides Aare Toikka lavastust „Faust“, mille etendusi saadab klaveril muusik Madis Muul, on märgata, et ta tõepoolest mõjub ühena näitlejatest, kuid sellegipoolest omaette üksusena. Teda ei saa võtta teiste näitlejatega mõistagi täiesti üheselt, kuid tema etteaste nõuab sama suurt pühendumist, keskendumist ja kohalolu. Tema energia mõjutab nii muusikat, teisi näitlejaid kui ka publikut ennast. See on omamoodi kaasahaarav ja publik ei jää jälgima mitte ainult näitlejaid, vaid ka klaverimängijat, sest tema roll pole kõrvalisem või vähem tähtis kui näitlejatel. Tema tempo, pauside väljakandmine ja üleüldine energia on niivõrd oluline, et võib lausa domineerida. Kaspar Jancise loodud meloodiad mõjutavad nii näitlejaid kui ka publikut, kuid laval musitseeriv Madis Muul mõjutab tempovalikuga oluliselt kogu etenduse kulgu. Sellist improviseerimisvõimalust ja hetkelisust kirjeldab Draamateatri muusikajuht Malle Maltis.

„Kui laval mängitakse, lauldakse, siis on impro võimalus, siis ajalised piirid nihkuvad, kui kiiresti või aeglaselt midagi tehakse.“ (Maltis 2018)

Elava muusika plussideks saab seega lugeda improvisatsioonivõimalusi. Eelnevalt salvestatud muusikaga mängimine peab olema väga täpsesti ajastatud ja seejuures peab teatris töötav tehnik olema täpse käega ja tema kohalolu peab samuti täielik olema. Seevastu annab päriselus laval musitseeriv muusik võimaluse näitlejatel mängida kauem, kui see peaks vajalikuks osutuma. Muusik annab rohkem muutmisvõimalusi ning see teeb iga etenduse veelgi omanäolisemaks. Piirid ja märksõnad on küll kokku lepitud, kuid improvisatsiooniks endaks on potentsiaali rohkem ja seega „siin ja praegu“ mentaliteet võib mitmes aspektis. Muusik määrab etenduse rütmi, see pole niivõrd ette kavatsatud, vaid igal etendusel ainulaadne.

---

<sup>11</sup> „Faust“ VAT Teater, 2012. Autor-lavastaja: Aare Toikka

<sup>12</sup> „Eine murul“ VAT Teater, 2017. Lavastaja: Tanel Saar

<sup>13</sup> „Adam ja Eeva“ VAT Teater, 2015. Lavastaja: Tanel Saar

Mõnikord pole laval mitte üksik muusik, vaid terve bänd, milles musitseerivad näitlejad ise. Veiko Õunpuu 2016. aastal lavastatud „Ema Courage“<sup>14</sup> on hea näide lavastusest, milles näitlejad ühtse bändina mängivad. NO99 trupi liikmed on leidnud omale meelepärase pilli, mida mängida. Olgu selleks basskitarr, trummid või klaver – näitlejad ise mängivad. Bertolt Brecht kirjutas oma näidenditele ka omapärased *song*’id, mis pidavat võõritust tekitama. Nende lugudega edastatakse tihti ka näidendi süžeed. Paul Dessau loodud muusika, mis on lavale seatud Ülo Kriguli ja trupi poolt, esitatakse näitlejate poolt pillidel. Vokalist on Marika Vaarik. Trupi laval loodud muusika on tõepoolest võõritav muudest lavalistest sündmustest. Nende meeolelu on sünge ja vaoshoitud. See edastab omamoodi tähendust ja pinget, mida näiteks eelnevalt salvestatud muusikaga ei oleks võimalik luua. Kui aga elav muusika on sedavõrd pingestatud, täis energiat, mis mõjutab niivõrd palju ka publiku ennast, siis võib küsida, miks seda teatrisaalis veelgi tihedamini ei kohta. Ardo Ran Varres põhjendab elava muusika vähesust sõnateatris küllaltki pragmaatiliselt.

„Live muusika on kallis lõbu, on palju lavastusi, kus näitlejad teevad ise muusikat või pillimees on toodud lavale. Kasutatakse päris palju, aga valdavalt tuleb ikka lindist. See on väga pragmaatiline, sest *live*-muusika on kallis. Inimeste proovidesse palkamine ja muusikute palkamine võib osutuda nii kalliks, et ei tasu ennast ära. Sõnateatris on muusika paratamatult illustreeriv või tausta funktsioonis, sest sõna on ju heli, mis on see auditiiivne signaal, mis on fookuses. Siis polegi võib-olla vajadust tuua lavale kalleid pillimehi ja lasta neil raha eest mürada, möllata. Paratamatult see nii on, et sõnateatris on muusika ikkagi taustaks, illustreerivaks elemendiks, isegi kui ta töötab *contra* printsiibil.“ (Varres 2018)

Seega pole võimalik lavale tuua muusikuid või õpetada näitlejaid musitseerima, sest see on ressursikulukas. Sellegipoolest on laval sündinud muusika hoopis teise väärtusega kui eelnevalt salvestatud muusika. Seda kohtab sõnateatris harva ja ehk seepärast on elava muusika kohtamine sõnalavastustes seda erilisem. Kindlasti pakub see palju pinget, lisab omamoodi energiavälja ja mõjub teatrisaalis sotsiaalse liimina.

---

<sup>14</sup> „Ema Courage“ Teater NO99, 2016. Autor: Bertolt Brecht, lavastaja: Veiko Õunpuu



## 2.2 Helikujunduse loomisest

Muusikalise kujunduse kõrval on sõnateatris oluline osa ka helikujundusel. Oma 2016. aastal kaitsnud bakalaureusetöös keskendusin helide ja muusika erinevustele. Helid ja muusika on üksteisest erinevad mitteverbaalsed auditiiivsed märgid. Teatriuuriija Erika Fischer-Lichte kirjutab, et helid pole asetatud kindlasse struktuuri, kus igal noodil on eriline väärtus, nagu see on muusikas. Pigem esindab heli mingisuguste omaduste kogumit või objekti. (Fischer-Lichte 1992: 116) Teatriprofessor Stephen Di Benedetto kirjutab, et heliefektid on ükskõik millised helid, mis on kas mehaanika või inimese poolt loodud, et luua publikule müra või heli, mis on kuidagi lavastusega seotud (Di Benedetto 2012: 176). Siinkohal on oluline toonitada, et Di Benedetto liigitab helikujunduse alla mitte ainult eelnevalt salvestatud helid, mis kostuvad kõlaritest, vaid ka näitlejate enda loodud helid.

Helikujundus on alati olnud teatritegemise oluline osa. Juba Kreeka tragöödiates kasutati erinevaid masinaid helikujunduse loomisel. Heli oli oluline efektilooja näiteks Jumalate ilmumisel või ilmastikunähtuste kujutamisel. (TSDCA) Sellest tulenevalt on traditsioonide kohaselt olnud kõige olulisem roll looduslikel helidel. Teatriteadlane Ross Brown tõdeb, et helidel on ka sümboolne väärtus. Näiteks väljendati millegi halva tulekut müristamise imiteerimisega (Brown 2010: 36). 1. sajandil e.m.a. ehitati Rooma impeeriumis heliefektide tarbeks erinevaid masinaid. Seega võib väita, et helil oli lavastustes tõepoolest oluline roll mängida. Üheks selliseks masinaks oli tuulemasin, mis tekitas tuule heli pöörlevale rattale asetatud kangatüki abil. Enne veel kui kõuemürina imiteerimiseks plekkplaati kasutati, loodi see heli vaskkuule langetava masinaga. (TSDCA) Seetõttu võib öelda, et esimesed helikujundajad olid eelkõige leiutajad, kes leidsid heliefektide saavutamiseks erinevaid lahendusi.

Peamiselt kasutati sõnateatris naturaalheli kunstlikke imitatsioone. Kunstlikke heliefekte tekitati lava taga, publikule nähtamatult. 1890. aastal toimus aga läbimurre – Londoni Teatri lavastuses kasutati esimest korda lapse lindistatud nuttu (TSDCA) Võib öelda, et sealt alates on tehnoloogia mänginud teatris aina suuremat rolli. Looduslikud, tehnilised ning tegevustega seotud helid pärinevad erinevatest allikatest, kuid ka nende loomine võib olla erinev. Teatrisemiootiku Erika Fischer-Lichte sõnul ei oma tähtsust,

kas heli on lindistatud ehk reaalne või on ta tehisklik ehk imitatsioon soovitud helist (Fischer-Lichte 1992: 117). Ka Tallinna Linnateatri helikujundaja Arbo Maran lausub, et kuigi ta soovib kasutada naturaalseid helisid, siis pole see alati võimalik ning praktikas pole sellel ka erinevust, tähtsaim on, et heli oleks usutav, kas see siis on loodud tehisklikult või mitte (Maran 2018).

Tänapäeval kasutatakse teatris naturaalheli kunstlikke imitatsioone. Ainus vahe on see, et nüüd on tehnoloogia arenenud piisavalt kaugele, et kasutada lindistusi päris helidest. Siiski polnud see veel nii kaua aega tagasi, kui teatris imiteeriti helisid ise. Draamateatri kauaaegne näitleja (1958-1981) ja lavastusala juhataja (1981-1992) Ain Jürisson kirjeldas oma teoses „Draamateatri raamat“ helikujunduse loomist lähemalt: „Teatris on olnud ajad, mil kõik laval kostvad helid olid naturaalsed. Kui sadas vihma, puistas keegi herneid või tangu vastu vineertahvlit, parimat kõuemürinat sai rippuvat plekktahvlit raputades, koer haukus rekvisiitori suuga ja kasutati palju-palju muid helitekitavaid vigureid.“ (Jürisson 2010: 503)

Kui tänapäeval on teatrites tööl heli- ja muusikalised kujundajad, sellele lisaks veel tehnikud, siis varem pidid auditiivsed lahendused lavastustele leidma keegi teine. Tihti tegelesid sellega inspitsiendid, kelle paljude töökohustuste hulka kuulus ka heliefektide valmistamine. Vanemuise Teatri kauaaegne inspitsient Karl Kalkun seenior (1900-1978) on üles kirjutanud oma mälestusi enam kui 40-aastasest kogemusest akside taga. Olulise töö täpsust ja tehnikat toonitab Kalkun oma memuaarides: „Inspitsient on etenduse ajal laval puutumatu isiksus ja teda ei tohi tülitada ega segada. Tema ise ei tohi ka etenduse ajal muuga tegeleda kui etenduse juhtimisega, mis nõuab mõistagi, valvsust ja tähelepanu keeruliste ja raskete heliefektide sooritamisel.“ (Kalkun 2000: 49) Ka tänapäeval on helitehnikul tohutult tähelepanu nõudev ja täpne töö. Vaadeldes Ardo Ran Varrese lavastuse „Sümfoonia ühele. *Allegro on moto*.“<sup>15</sup> proove, oli mul au näha täpsemalt helitehniku rasket tööd. Iga märguanne on konkreetselt läbi arutatud, iga nupuvajutus täpselt ajastatud, iga kestvus välja mõõdetud. Inspitsiendi ja helitehniku tööd on erinevad, kuid samaväärselt tähelepanu nõudvad. Karl Kalkun seeniori memuaaridest on võimalik välja lugeda erinevaid heliefektide loomise viise. Nii on ta lava taga imiteerinud erinevaid

---

<sup>15</sup> „Sümfoonia ühele. *Allegro con moto*.“ Tartu Uus Teater, 2017. Autor: Donald Tomberg, lavastaja: Ardo Ran Varres

heliefekte, mida sai sooritatud küllaltki primitiivselt. „Juba varakult jõudsin veendumusele, et kõige loomupärasemaid helisid saab matkida kõige lihtsamate abinõude ja vahenditega.“ (samas, 31)

Kalkuni memuaarid annavad olulist teavet heliefektide mitmekesisusest. Juba Vana-Kreekas kunstlikult tekitatud loodushelide efekti loomise probleemid olid aktuaalsed ka Kalkuni ajal. Tema lihtne lahendus vihmaabina imiteerimiseks oli näiteks kõrgelt redelilt kastekannust vee valamine vanni. Oma memuaarides tõdeb ta, et nüüdseks on see protseduur palju lihtsam. (Kalkun 2000: 111) Vana-Roomas leiutatud tuulemasinat kasutas ka Karl Kalkun mitmetes lavastustes, nagu ka ragistajaid, äikeseaparaate või teisi veidraid leiutisi, mis tema ajal lava tagant kolikambrisse viidi (samas, 61). Autobiograafiad tõestavad, kuivõrd kaua kasutati heliefektide saavutamiseks erinevaid masinaid ning kui kiiresti on tehnoloogia areng seda muutnud. „Tehnika on avanud näitelavale suuri võimalusi, mis teeb ka inspitsientide töö lihtsamaks ja palju kergemaks etenduse juhtimisel, võrreldes endise ajaga.“ (samas, 61) – nii on vaid nupuvajutuse kaugusel helid, mida varem pidid inspitsendid teostama suuga või muude avastatud ja leiutatud vahenditega. Oma mälestustest Vanemuise Teatris töötamisest loetleb Kalkun hulgaliselt loomi, linde ja masinaid, keda ta oma karjääri jooksul on pidanud imiteerima. Seda siis suuga, kammi, pudeli või isegi spetsiaalselt kirikust laenatud kelladega. Kalkun õppis töö käigus isegi hundi ja koera ulgumisel vahet tegema. (samas, 52-61)

Lisaks suule ja muudele käepärastele vahenditele kasutati sõnalavastustes heliefektide loomiseks tehnoloogiat, kuid teisiti, kui me seda tänapäeval mõistame. Näiteks imiteeris Kalkun tolmuimejaga elektritooli surinat või kasutati maakive, et jäljendada loomutruult kaugkahurite müra. (samas, 122) Kalkun kirjeldab inspitsiendi ohtlikku tööd heliefektide valmistamisel. Oma memuaarides räägib ta näiteks intsidendist seoses vana revolvriga, mis korralikult ei töötanud. Äparduse tagajärjel lendas kuul Kalkuni peast lähedalt mööda. Pärast sellist ehmatust täitis Kalkun padrunikestad vahatroppidega. (samas, 60) Lisaks ohtlikele relvadele kasutati lava taga ka tänapäeva mõistes liialt ohtlikku pürotehnikat. Kasutati näiteks pürotehniku abi, kes valmistas efektide tegemiseks erinevaid pulbreid. (samas, 70) Tehnika on tõepoolest muutnud kujunduse loomise hulganisti lihtsamaks, seda arvab ka Ardo Ran Varres:

„Tänapäeval on arvuti loonud võimalusi heliga manipuleerimiseks. Kõik käib mugavalt ja kiirelt. Selleks ei pea enam minema Leningradi Heliinstituuti ja aastaid õppima, et olla pädev helirežissöör. Kuid kui kõike võimaldav tehnoloogia on järsku kõigile kättesaadav, siis kvantiteet muutub suureks ja kvaliteet tihti kannatab.“ (Varres 2018)

Tehnika arengu tagajärjel on Eesti teatrimaastikul auditiivseid kujundajaid rohkem kui ealeski varem. Varrese hinnangul on tänapäeval heli- ja muusikalisi kujundajaid umbes kümme korda enam kui 1990ndatel, mida võib nimetada omamoodi plahvatuseks (Varres 2018). Kuigi tehnika on arenenud viimaste aastate jooksul kiiresti ja muutnud kujundamise protsessi hulganisti lihtsamaks, siis on sellegi poolest asju, mida arvuti ära teha ei suuda, sõnab Peeter Konovalov.

„Huvitav idee on alati vaimustav. Tehnika on arenenud, töö on läinud kiiremaks. Pole vaja oodata etenduse lõppu, et öösel saaks salvestada kaherealise lintmakiga. See on tohutult lihtsustanud tööd, arvuti, salvestus ja monteerimine. Kõik käib proovis hästi ruttu, aga arvuti ei asenda head ideed. Seda ta sulle ei anna, see peab inimesel tulema. Arvuti kiirendab seda, vahe on vahel, aga hea idee, siis see on igal ajal vaimustav. Hea idee on alati unikaalne ja vaimustav, see ei sõltu aastaarvudest.“ (Konovalov 2018)

Vastupidiselt valguskujundusele ei peetud helikujundust sõnalavastuste niivõrd oluliseks osaks. 1980ndatel hakati helikujundust tunnustama olulise osana lavastuse loomisel. (Brown 2010: 12) Tänapäeva tehnoloogia on aga niivõrd arenenud, et lubab helikujundusel osaleda lavastusprotsessis aktiivsemalt kui iialgi varem. Teatriuurija Dennis Sporre kirjutab oma teoses „The Art of Theatre“, et helide teostamise viis ei oma tähtsust, selle funktsioonid on peaaegu identsed valguskujundusega: rütmi ja struktuuri loomine, meeleolu ja illusiooni tekitamine (Sporre 1993: 372). Seejuures ei leia ma, et heli- ja valguskujundus oleksid pea identsed kujundused. Omavahel seotud on nad kindlasti, kuid nende funktsioonid pole samaväärsed. Alustades valguse ja heli meelelistest erinevustest – valgus on visuaalne ja heli auditiivne. Teatriteadlane Erika Fischer-Lichte tõdeb, et kuigi visuaalsed ja auditiivsed märgid tunduvad olevat täiesti erinevad, siis tegelikult on nad omavahel suguluses. Kuna akustilised ja visuaalsed märgid on üksteisega niivõrd sarnased, siis nad võivad ka üksteist asendada. Lavakujundus, rekvisiidid, liikumised – kõike on võimalik heli abil. (Fischer-Lichte 1992: 119) Küsides ka Lauri Kaldojalt, kas auditiivne suudab asendada visuaalset, vastab ta kindlameelselt:

„Kuna ma olen ühele ruumieksperimendile tuginedes enda jaoks väga selgeks saanud, et heli kehtestab ennast ruumis kõige kiirimini, võrreldes valguse, näitleja, kehaga, siis kindlasti.“ (Kaldoja 2018)

Kuigi visuaalsed ja helilised elemendid võivad üksteist asendada, siis see ei tähenda, et nende funktsioonid oleks üdini samad. Näiteks ei saa vaid valguse abil kindlat objekti kujutada. Bosnia teatriuuriija ja dramaturg Mladen Ovadija kirjutab, et nii nagu elus, nii ka teatris sünnib ja sureb heli tegevusega (Ovadija 2013: 11). Helikujunduse abil on võimalik illustreerida erinevaid tegevusi. Näiteks Elmo Nüganeni auhinnatud lavastuses „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“<sup>16</sup> kujutatakse Karini (Hele Kõrve) ja Paralepa (Andres Raag) sulgpallimängu nii rekvisiitide, kostüümi kui ka helikujunduse abil. Kuigi heleda sportliku riietuse ja sulgpallireketite olemasolust justkui piisab, siis annab viimase lihvi stseenile veel sulgpalli põrkumise heli reketile kooskõlastatud vastava liigutusega. Valguse kujutamisest poleks piisanud, et sulgpallimängu imiteerida. Seega ei saa väita, et heli ja valguse funktsioonid identsed oleksid. Heli funktsioon on konkreetsem kui valguse oma, sest heli suudab põhjuslike seoste abil paremini erinevaid objekte ja tegevusi väljendada.

### **2.2.1. Näitleja loodud helikujundus**

Elav muusika ei pruugi sõnateatris alati tähendada laval musitseerivaid näitlejaid, vaid ka helikujundust loovaid näitlejaid. Tänapäeval on laval valmiv helikujundus pigem haruldane kui tavapärane ning see olukord on ajaloos vägagi uudne. Sellegipoolest mõjub näitlejate valmistatud helikujundus laval üllatavalt. Näiteks Aare Toikka 2013. aastal esietendunud lavastuses „Faust“ kasutatakse tummfilmi esteetikat. See peegeldub nii sõnalise osa vähesuses, näitlejate keha ja hääle mitteühtimises, nende kehaplastikas kui ka Kaspar Jancise loodud originaalmuusikas. Kogu etendust saadab lava ääres klaverit mängiv pianist Madis Muul. Kui Muul hoolitseb etenduses muusika eest, siis helikujundus valmib näitlejate enda käe all. Nii on lavale toodud näiteks eespool mainitud ajaloolise tähtsusega tuulemasin.

---

<sup>16</sup> „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ Tallinna Linnateater, 2006. Autor: Anton Hansen Tammsaare, lavastaja: Elmo Nüganen

Tanel Saare sõnul sattus tuulemasin „Fausti“ lavastusse alguses üsnagi juhuslikult. Proovisaalis meenus, et tuulemasinat on kunagi varemgi VATi lavastuses kasutatud ja seega otsustati seda taas nii heli- kui ka lavakujunduse elemendina rakendada. Selgus, et tuulemasin sobis lavastusse ja nii saadab see ajalooline masin iga etendust juba viis aastat. (Saar 2018) Tuulemasin on tõepoolest hea lavakujunduselement, see sobib lavastuse tummfilmi esteetikaga nii üksikult lava nurgas seistes kui ka olukordades, mil näitlejad seda ise liigutamas käivad. Tuulemasin on olnud teatri üks osa juba sajandeid ning selle kasutamine taolise esteetikaga lavastuses mõjub ehedana. Lisaks annab tuulemasin helikujundusele autentset kõla. Tuulemasina tekitatud vihin meenutab tuult ning võib kõrgemas registris külmavärinad ihule tuua. Asjaolu, et tuule kõmin ei tule mitte kõlaritest, vaid otse publiku silme all keerlevast masinast, ei oma mingit tähtsust, see vaid toetab lavastuse esteetikat.

Lisaks tuulemasinale võib Toikka lavastuses „Faust“ märgata veel mitut omanäolist näitlejate loodud helikujunduselementi. Nii on näiteks mõõgavõitluse heli loodud nii, et näitleja Margo Teder lööb ja hõõrub metalseid vardaid prožektorite metallist aluse vastu. Tanel Saar aga loob kaklusstseenis löökide heli hoopis oma suuga. Sellised võtted mõjuvad nutikalt ning tõetruult. Arvestades lavastuse enda esteetikat, tundub kõlaritest kostuv helikujundus olevat üleliigne ja lavastuse stiilist täiesti väljas. Selline laval loodud, toores ja aus helikujundus mõjub selle lavastuse puhul ainuõigelt.

Näitlejad ei pruugi helikujundust luua ainult masinate, vaid ka liikumise abil. Nii võib näiteks NO99 lavastuse „Kõnts“<sup>17</sup> helikujunduselemendiks pidada näitlejate liikumist mudas. Tammumine, ujumine, püherdamine ja muda viskamine saavutab pidevalt kordudes eriilmelise helikujundusefekti. See tekitab lavastuses omakorda uue tasandi ja edastab tähendust. Samamoodi on oluline ka Priit Pedajase lavastuses „Popi ja Huhuu“<sup>18</sup> see, kuidas Popi tegelaskuju (Taavi Teplenkov) liikumist tänu kostüümi alla paigutatud nõõpidele kuulda on. See illustreeris tema kõndimist või jooksmist, kuid mitte ainult. Ärritunud või närvilisena tammus Popi ühe koha peal, mis tekitas klõbiseva heliga äreva meeoleolu. Analoogselt mõjus häirivalt ja ängistavalt Huhuu (Tiit Sukk) kongitrellide lõgistamine. Seega ei pruugi tähenduslik helikujundus olla pelgalt see, mis tuleb

---

<sup>17</sup> „Kõnts“ NO99, 2015. Autor-lavastajad: Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo

<sup>18</sup> „Popi ja Huhuu“ Eesti Draamateater, 2003. Autor: Friedebert Tuglas, lavastaja: Priit Pedajas

helilindilt või mis omanäoliste masinate abil luuakse, vaid ka kõik muud etenduses kuuldavahelid.

Muusika ja helide roll on teatriajaloos olnud varieeruv, kuid alati oluline. Tehnoloogia arenguga on muutunud heliefektide ja muusika loomine palju mugavamaks. See on andnud palju uusi võimalusi ka kujunduse loomisel, kuid häid ideid see ei asenda. Muusika erinevatest väljenduslaadidest tingituna on sellel ka erinev mõju ja seepärast kasutatakse lavastustes kas originaalloomingut või laenatud muusikat. Mõlemad kannavad endas kvalitatiivseid väärtusi, kuid laenatud muusikaga kaasneb tavapäraselt ka lisatähendus. Originaallooming annab lavastusele iseloomulikkuse lisaväärtuse. Muusika võib olla ka näitlejate või muusikute elavas esituses. Sellisel juhul on muusika kui üks näitlejatest, kes liigub kaasa etenduse tempode ja rütmidega ning kohaneb vastavalt vajadusele. Samuti on muusik suureks inspiratsiooniks prooviprotsessis. Igal muusikatüübil on omadused, mida saab lavastustes ära kasutada. Samamoodi on ka helikujundusega, olgu see lindistatud või näitlejate enda tehtud, igal juhul on see stiililine võte, mis sobitub tervikusse. Kuigi helikujundus on just viimastel aastatel saanud suuremat tähelepanu, on sellel olnud oluline osa juba teatri algusaastatest peale. Helide ja muusika osatähtsus on püsinud, nendel on erinevad tahud, mida saab lavastuses ära kasutada.

### 3. Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid

Heli- ja muusikalisel kujundusel on sõnalavastuses erinevaid funktsioone, mis muutuvad olenevalt teatrilavastusest. Iga lavastuse väljendusvahendite seas kerkib esile dominant ja ka auditiivse kujunduse elementidel tekib harilikult omamoodi hierarhia. Mõnikord on siiski kõigi ülesanne ühtlaselt tervikut teenida. Selles peatükis on lähemalt tutvustatud heli- ja muusikalise kujunduse erinevaid funktsioone, mida võib Eesti sõnateatris täheldada ja analüüsitud näidete abil illustreerida.

Inglise teatriuuriija Ross Brown on pühendunud heli- ja muusikalisele kujundusele teatris. Oma 2010. aasta teoses „Sound: A Reader in Theatre Practice“ nimetab Brown helide ja muusika funktsioone:

- koha, aastaaja, kellaaja, ilma kehtestamine,
- atmosfääri loomine,
- stseenide omavaheline sidumine,
- emotsionaalne stiimul,
- füüsiliste tegevuste markeerimine (näiteks autode tulek, lapse nutt, kella tiksumine).

(Brown 2010: 36-37)

Brown on siin esile toonud erinevaid praktilisi ja kunstilisi funktsioone nii helide kui ka muusika ilmutamisel lavastustes. Siiski leian, et tema helide ja muusika funktsioonide loetelu jääb veidi lühikeseks. Etendusi analüüsides võib täheldada veel mitut olulist funktsiooni, mida sõnalavastustes kasutatakse. Eraldi funktsioonide nimekirja loomisel olen toetunud nii Ross Browni kui ka Merle Karusoo helikujunduse funktsioonide loetelule. Funktsioonid on omavahel tihedalt seotud ja võivad ka põimuda. Minu loetelu helide ja muusika funktsioonidest sõnalavastuses on järgmine:

- keskkonna loomine (toimumiskoht, kellaeg, ajastu, ilm, keskkond, füüsilised tegevused),
- atmosfääri loomine,
- raamimine,
- rõhutamine (k.a *contra*),
- tähenduse edastamine,



- seoste loomine.

Esmalt seon kaks Ross Browni välja toodud funktsiooni: koha, aastaaja, kellaaja, ilma kehtestamine ja füüsiliste tegevuste markeerimine. Leian, et mõlemad funktsioonid loovad tegelikkuses keskkonda. On mõistetav, et heli või muusika võivad luua keskkonna iseloomustades ajastut (barokkmuusika), asupaika (restoranis nõude klirin ja jutuvad), ilma (vihmasabin, kõuemürin). Kuid füüsiliste tegevuste illustreerimine annab samuti keskkonna kohta infot, nagu näiteks äkiline autopidurdus või lapsenutt.

Lavastaja Merle Karusoo on nimetanud helikujunduse kolm funktsiooni: raamimine, rõhutamine ja vastandumine (Roose 2000: 5). Browni funktsiooni „stseenide omavaheline sidumine“ asendan lühema mõistega „raamimine“, mida laenan lavastajalt Merle Karusoolt, kellele viitab Riina Roose oma magistritöös (Roose 2000: 5). Kuid mõistet „rõhutamine“ kasutaksin pigem laiemas tähenduses. Heli- ja muusikalise kujunduse üks peamisi funktsioone on rõhutamine, lavastuses on võimalik rõhutada nii näitleja teksti, valitsevat emotsiooni või tegevust. Seepärast seoksingi Browni funktsiooni „emotsionaalne stiimul“ pigem Karusoo mõistega „rõhutamine“. Samuti laiendan heli- ja muusikalise kujunduse rõhutamise meetodite all mõistetut. Rõhutamine ei pruugi toimuda helide või muusika lisamise, vaid ka puudumise kaudu. Lisaks sellele leian, et vastandumine pole mitte niivõrd funktsioon, vaid rõhutusvahend.

Nii Ross Browni kui ka Merle Karusoo nimekirjas puudub üks oluline funktsioon, mis heli- ja muusikalisel kujundusel on – seoste loomine. Helid ja muusika võivad lavastuses olla olulised seosteloojad, nii välis- kui ka siseseoste. Etendusi analüüsid olen täheldanud, et oluline pole mitte ainult ajastu muusika abil keskkonda ja atmosfääri luua, vaid ka kindla ajastu või indiviidi enda eluga seoseid tekitada. Samuti luuakse heli- ja muusikalise kujunduse abil mitmeid siseseoseid, mis etendusevälises ruumis oma tähtsuse kaotavad. Taolised seosed võivad lavastuse heli- ja muusikalise kujunduse juures dominantseks funktsiooniks olla. Muud funktsioonid on pigem teisejärgulised.

### **3.1. Keskkonna loomine**

Helid on suuresti seotud ruumiga, erinevate helide tekitamisega on võimalik eraldi ruumi kujutada: kas tegevus toimub siseruumis või väljas; maal või linnas; rahvastatud

keskkonnas või üksildases paigas. (Fischer-Lichte 1992: 118) Seega ei pruugi heli luua mitte niivõrd atmosfääri, vaid kindlat ruumi kindlate indikaatoritega. Sellistel juhtudel võtavad helikujundajad juba olemasolevad helid ning muundavad neid vastavalt stseeni nõudmistele. Usun, et kvaliteetse helikujunduse puhul võib teatrisaalis silmad sulgeda ning vaid auditiivsete väljenduste kaudu toimuvat visualiseerida.

Keskkonna loomine toimub suuresti tausthelide loomise abil. Helid on seotud ruumiga, erinevate helide tekitamisega on võimalik lausa ruumi kujutada. Lisaks aitab heli määratleda ka liikumist. Keskkonna mõiste alla ei arvesta ma mitte vaid füüsilist ruumi, milles näitlejad viibivad, vaid ka suuremat ajalist-ruumilist konteksti. Nii võib näiteks öö kujutamisel kasutada kas öökullide või huntide ulgumist. Lõokese lõõritamine võib kuulutada aga kevade saabumist. Kellalöökide arv võib isegi kindlat kellaaega markeerida. Lisaks eelmainitule võivad helid kujutada ka kindlaid situatsioone või tegevusi. Teatud helide kuulmisel meenuvad inimestele objektid, mis omakorda viitavad sündmustele. (samas, 118) Helikujundaja Arbo Maran mainib, et helil on palju funktsioone, mis ei ole üksteise suhtes hierarhias, tema jaoks on helide üldisem eesmärk tekitada ruum. (Maran 2018) Kuna alati tuleb arvestada ruumi akustikaga, seda nii kontsertidel kui ka teatrimaailmas, on oluline, et nii helikujundajad kui ka -tehnikud oleksid oma ala professionaalid, teadlikud kõikidest tehnilistest piirangutest ja võimalustest. Maran rõhutab, kuivõrd oluline on teatris ruumiline mõtlemine. Rääkides teatrist kui ruumilisest kunstist toob ta esile mõtte, et heli tuleb samuti ruumiliselt mõista.

„Selleks, et saada vihmaemotsiooni Tallinna Linnateatri Põrgusaalis, jookseb mul kaheksa kuni üheksa *track*’i vihma ja erinevaid vihmaelemente erinevatesse kõlaritesse. Sellepärast, et inimesed istuvad ruumiliselt ruumis ja vaatavad ruumilist etendust. Kinos on see teisiti. Kui sa tahad, et oleks tunne, et see vihm sajab realselt selle saali ümber, siis see tähendab, et ta peab koosnema elementidest, mis on ruumiliselt üksteisest lahutatud. Siis me usume seda. Kui sul on vihm, mis on täpselt üks heli, tuleb kõikidest samadest kõlaritest, siis see on sein.“ (Maran, 2018)

Tavaline teatriveaataja võtab heli pigem iseenesestmõistetavalt, ühe loogilise osana teatritervikust. Fookus on suunatud tervikule ja üksikhelidele niivõrd palju tähelepanu ei pöörata, sest loeb üldmulje. Kui aga hakata eraldi helisid kuulama, siis võib paljugi tähele panna ja märgata nende erinevusi ja sarnasusi reaalse eluga võrreldes. Nii räägib Maran,

et vihmasadu jaoks võib olla vihma *track*'e enamgi kui üheksa, kuni kaksteist. Üksikute elementide erinev kõla on see, mis tekitab lõpuks sarnasuse imiteeritava heliga.

„Kui sa kuulad, siis sa ei kuule ühtset sahinat, vaid tabad ära erinevaid elemente. Me tavaliselt ei pööra sellele tähelepanu, aga see tundub meile naturaalsem.“ (Maran, 2018)

Siinkohal ei ole võimalik tavapublikul lõpuni heli olulisust ja selle naturaalsust saalis mõista. Loomulikult ei kehti selline helide käsitlemine vaid vihma puhul, vaid ka kõikide teiste helide puhul, et tekiks usutav keskkond, mitte lihtsalt n-ö heliseina. Võib olla raske mõista, kuivõrd palju eeltööd ja tähelepanu vajab mõni lihtne helikujundus.

„Kui meil on vaja ülikevadist pilti ja pannakse kuus erinevat lindu samadest kõlaritest tööle, siis on see täielik mäsu, kui panna nad erineva nivooastmega erinevatest kõlaritest tööle, siis tekib ruum, mille tekitamine on üldisem eesmärk.“ (Maran, 2018)

Psühholoogiliselt realistliku stiili puhul on eesmärk sarnaneda võimalikult palju reaalsele elule. Seda nii süžee, näitlejamängu, kui ka lavakujunduse osas. Sama taotlevad ka audiitiivsed väljendusvahendid. Loodud helikujundus peab teatrisaalis kõlama sama realistlikult kui maailmas väljaspool seda. Vaid sellisel juhul, kui helikujundus kõlab täiesti ebatavaliselt ja valesti, paneb teatrikülastaja seda negatiivses võtmes tähele. Klassikalises teatris tajutakse heli- ja muusikalist kujundust niivõrd loomulikuna, et seda ei panda isegi tähele. Võimalikult suur sarnasus reaalse eluga nõuab aga palju tööd.

Nii võib ka Marani lavastuste analüüsimisel märgata, et talle on oluline keskkonna tekitamine. Diana Leesalu lavastuses „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“ on erinevad keskkonnad loodud lavakujunduselementide (nahksete tumbade) ümbertõstmisel, kuid tänu helikujundusele on võimalik täpsemalt mõista, kus tegevus toimub. Helikujunduse abiga saab selgeks, kas tegevuspaik on parasjagu klassiruum, pank, restoran või tänav. Helid loovad kindla ruumi, mis vaid lavakujundust ümber tõstes poleks tekkinud. Marani helikujunduseta oleks nahkne tumba vaid selleks jäädagi võinud, kuid lavakujundus koostöös helikujundusega on suutnud luua täiesti uue ruumi. Esimeses peatükis on kirjeldatud Marani soovi luua audiitiivne rännak mälupiltide kaudu. Tema mõte töötab eelkõige läbi helilise mälu ning ta kasutab seda ka teatrilavastustes. Ruum luuakse visuaalse ja audiitiivse kujunduse koostöös, kuid dominandiks jääb heliline külg. Alati ei

kasutada lavakujunduselemente, kohati on kasutusel vaid helilised märgid, mis on tehniliselt manipuleeritud ja seeläbi loovad nad ruumi.

Auditiivsete väljendusvahendite abil on keskkonda loonud ka Ardo Ran Varres. Tema debüütlavastus „Sümfoonia ühele. *Allegro con moto*“ on midagi ainulaadset, sest erinevalt traditsioonilisest dramaturgiast on see üles ehitatud nagu sümfooniline muusikateos. See ei koosne mitte erinevatest vaatustest, vaid viiest muusikalisest osast:

- I *Preludio. Allegro con moto*
- II *Tema con variazioni. Andante*
- III *Lento con espressione*
- IV *Scherzo. Presto*
- V *Finale*

Tegemist on monolavastusega, mille peaosas mängib Aleksander Eelmaa vana meest Johannes Krappi, kes tähistab oma 90. sünnipäeva. Krapp kuulab raadiot ja rändab sellega ajas ringi alates lapsepõlve mängumaadest nooruspõlve armumisteni; iseseisvusest Teise maailmasõjani. „Sümfoonia ühele. *Allegro con moto.*“ lavapilt on küllaltki lakooniline. Paar lauda, tool, jalgratas, pliit, kann, ämber ja muidugi teine peategelane – vana raadio. Sellisena sarnaneb Varrese lavastus nii mõnegi omaduse poolest kuuldemängule, sest panustatud on rohkem auditiivsele kui visuaalsele küljele.

Kuigi Aleksander Eelmaa on laval ainus isik, siis ei saa lõplikult öelda, et tegemist on monolavastusega. Dialoog vana raadioga on lihtsalt niivõrd tihe. Raadiost kostuvad vanad reklaamid, tuntud laulud, mälumänguturniirid, aegunud saated. Sellele lisaks on kuulda nii tuntud saatejuhte kui ka Krappi enda pereliikmeid või Ainot, tema noorpõlve armastust (Garmen Tabor). Kuigi dialoog toimub peamiselt raadio ja Krappi vahel, siis pole see ainus kahekõne laval. Lisaks päris inimesele ja nendele inimhäälele, mis raadiost kostuvad, toimub vestlus ka erinevate esemete ja Johannese vahel. Niimoodi kostub kaugusest koera haukumine, mesilase sumin, vee tilkumine, keedukannu vilisemine või isegi lillede kasvamise. Tänu sellisele rikkalikule helikujundusele võimegi rääkida auditiivse kujunduse domineerimisest. Vaataja saab helikujunduse abil visualiseerida fiktiivset paika, kus tegevus toimub. Erika Fischer-Lichte toob välja asjaolu, et mängimine helide kõrguse, volüümi ja kõlaga võib tekitada illusiooni

mingisuguse objekti liikumisest. Näiteks võib mootorimürina heli järsk valjenemine ja seejärel vaikne hääbumine tähistada auto või lennuki möödumist. (Fischer-Lichte 1992: 118) Erinevate helikõrguste ja ka kõlarite paigutamisega mängides on võimalik luua „Sümfoonia ühele. *Allegro con moto*.“ keskkond.

### 3.2. Atmosfääri loomine

Atmosfääri loomine on üks olulisemaid helide ja muusika funktsioone. Saksa filosoof Gernot Böhne on selgitanud täpsemalt.

„Atmosfäärid ei ole midagi vabalt hõljuvat, vaid otse vastupidi miski, mille lähtepunktiks ja loojaks on asjad, inimesed või nende konstellatsioonid. Sel moel kavandatuna ei ole atmosfäärid midagi objektiivset, mitte asjade mingid omadused, kuid on siiski midagi kombatava asja juurde kuuluvat, kuivõrd asjad artikuleerivad omaduste kaudu – mõeldud kui ekstaasid – oma kohalolu sfääri. Ka ei ole atmosfäärid midagi subjektiivset, nagu mingi hingeseisundi määratlused. Ja siiski on nad subjektsed, kuuluvad subjektide juurde, kuivõrd me tajume neid füüsiliselt kohalolevana ja see tajumine on ühtlasi subjektide füüsiline asumine ruumis.“ (Fischer-Lichte järgi [2001] 2011: 92)

Heli- ja muusikaline kujundaja ning helilooja Veiko Tubin sõnab, et tema loobki teatris helidega peamiselt atmosfääre. Ta leiab, et muusika peab eelkõige olema orgaaniline osa kogu lavastusest. Nii lavakujundusest, näitemängust kui ka valgusest, see aitab üldisel tundeloomel. (Tubin 2018) Kindla õhustiku loomine on paljudele lavastajatele ja kujundajatele oluline. Teatris luuakse aina enam atmosfääre, seetõttu on helid ja muusika muutunud tähtsaks pigem tajuliselt kui märgiliselt. Luule Epner on kirjutanud, et tänapäeva lavastustes on muusika üpris tavaline komponent. Ta eeldab, et sellist arengut on mõjutanud filmikunst, sest filmid pole vaid visuaalsed, vaid ka helilised. Muusikal on filmikunstis oluline roll ja taustamuusika võib levida iseseisva muusikateosena. (Epner 2006: 220-221) Meie ootused teatrilavastustele on järjest enam mõjutatud filmikunstist, sest filmid on inimestele kättesaadavamad kui teatrikunst. Lisaks sellele, et tänapäeval oodatakse rohkem konkreetset, *action*-hõnguga sõud, võib oletada, et meie vaatajaharjumus suunab meid ka teatrist filmilikkust otsima. Olgu see siis dramaturgilises arengus, näitlejatöös või ka auditiivsetes vahendites.

„Ma ise armastan neid hetki, kui muusikale antakse lavastuses aega, ma natukene olen sellise filmiliku igatsusega ka teatris. Ma tahaks rohkem neid hetki, kus ma näen tegelast, kes ei räägi, näen keskkonda ja muusikalist hetke, kuidagi laseks sellele mõjuda. Võiks anda mingisuguse aja või hetke, lasta atmosfääril kujuneda.“ (Tubin 2018)

Nii sõnab Tubin, et ka Tallinna Linnateatri lavastuses „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“ oli Anton Tšehhovi tegelaskujule loodud pala „Tšehhovi valss“ eelkõige selleks, et tekiks kindel tšehhovlik atmosfäär, et tabada Tšehhovi olemust. (Tubin 2018) Ning tõepoolest, Tšehhovi tegelaskuju ilmudes muutub lavastuse atmosfäär, temaga ilmub ja kaob kindel õhustik, kuid nii nagu mõne inimese presentsus on niivõrd tugev, et täidab terve toa, siis vallutab ka Tšehhovi karakter terve ruumi. Selle tegelaskuju tabamiseks antakse publikule aega (nagu osutatud peatükis 2.1.2 „Originaalmuusika“).

Erika Fischer-Lichte täpsustab, et atmosfäärid „valguvad“ nii inimeste kui ka objektide vahele, see aitab publikut viia kindlasse meeleollu, mis mõjutab vaataja taju. (Fischer-Lichte [2001] 2011: 92–93) Tajutav õhustik on loodud mitmete elementide koosmõjus. Helil on määrav roll, kuid oluline osa on ka valgusel, videol ja muudel stsenograafilistel võtetel, nagu näiteks suitsu kasutamine. 2016. aastal Ugala Teatris esietendunud Eva Kolditsa lavastus „Soo“<sup>19</sup> on peamiselt atmosfäärilavastus, sest loob lakkamatult unenäolisi pilte. Lavastuse õhustik on kogu aeg tugevalt tajutav, seepärast on seda mõistlikum uurida fenomenoloogiliselt vaatepunktist. Väga olulist rolli mängib lavastuses valgusmäng, see, kuidas roheline maalähedane valgus muutub vaikselt päikeseküllaseks soojaks kollaseks ning seejärel taandub külmale sinisele. Unenäolisust võimendab suures osas ruumi täitev suits, mis langeb nii ülalt kui hõljub ka maapinna lähedal. Suur osa on ka veel, mida tilgub lavalt alla ja mille külm õhk ruumi paiskab. Lavastuse helilooja ja muusikaline kujundaja Jaak Lutsoja on loonud muusika, mis toetab tugevalt kõiki teisi lavastuse elemente. Jaak Lutsoja mängib ise lavastuses akordioni, mille kõla toob esile Oskar Lutsu näidendi rahvalikkuse elemendi, kuid samal ajal mõjub lavastuse võimsa toetajana. Etendus ise algab kaugusest kostva akordionimänguga, mis aina valjeneb. Absoluutses pimeduses on akordionimäng esimene element mis atmosfääri loob. Selle tasane mäng annab vaatajale esimese vihje selle kohta, mis olustik etenduses valitseb. Lisaks kasutab Lutsoja lavastuses helikausse, mille vibratsioone on publikus

---

<sup>19</sup> „Soo“ Ugala Teater, 2016. Autor: Oskar Luts, lavastaja: Eva Koldits

tunda. Helikausside kõla kostub terves saalis ja tekitab pinget, vibratsioon kasvab ajapikku. Auditiiivne väljendus on küllaltki minimaalne, kuid sellegipoolest suudab publikut kõnetada ja olukorda pingestada.

Vesteldes teatrimuusika helilooja, lavastaja ja näitleja Ardo Ran Varresega heli- ja muusikalise kujunduse tunnustamisest, toob ta helide miinusena välja selle, et need on nähtamatud ja see, mida me ei näe, tundub meile vähem tähtis. (Varres 2018) Kuigi Varresel on täiesti õigus selles osas, et helid on tõepoolest nähtamatud ning nii märkamise kui ka tunnustamise juures on see helide puudus, siis samal ajal on see helide olemuse suurim eelis. „Soo“ lavastuse juures on täheldatav erinevate elementide hämmastav kasutus atmosfääri loomisel. Seejuures on aga nähtamatu auditiiivne kujundus see, mis seob kõik üksikud visuaalsed elemendid ühtseks tervikuks nende vahele valgudes. Veiko Tubin selgitab lähemalt 2017. aastal esietendunud Peeter Tammearu lavastust „Kaarnakivi perenaine“<sup>20</sup> ja sellele helide abil loodud atmosfääri.

„Pidime looma atmosfääri, mis kulges läbi etenduse kogu aeg. See ilmus Märtsi Avandi tegelaskujuga. Tegevus toimus 1950ndatel – ähvardav, tume, aga ei tohi väga välja kosta. Põhiinstrument oli hiiu kannel, see tundus sellesse aega ja hetke sobiv – mälestus 30ndatest. Kuidas seda kannelt 50ndate rusuvas õhustikus tööle panna? Salvestasime kandle keelte krõbinaid, erinevate materjalidega siis nühkisid ja krabistasid seda pilli, et saada kätte ülemine foon. Mõistad, et tegemist on sama kandlega, aga samas on midagi viltu.“ (Tubin 2018)

Siinkohal selgitab Tubin täpsemalt, kuidas ja miks ta lavastusele atmosfääri auditiiivsete vahenditega loob. Kogu rusuvus, kuid ka soojad mälestused kadunud ajast on välja toodud ühe pilliga. Samuti on oluline, et selline muusika saatis kogu etendust, sidudes kõik pildid omavahel tervikuks. Seepärast on ka muusikal ja helidel oluline osa ka lavastuse raamimisel.

Kui oma 2016. aastal kaitstud bakalaureusetöös jõudsin järeldusele, et helide endi konkreetsusest tingituna on ka helikujundus konkreetne, siis pole see alati nii. Sama aasta kevadel oli mul õnn käia Andres Noormetsa lavastatud „Othello“<sup>21</sup> proovides ning nii proove kui ka lavastuse helikujundust analüüsides mõistsin ma vastupidist. Lavastuses ei kasutatud kordagi muusikat, kuid ometi oli lavastus tihedalt heliline. Noormetsa

---

<sup>20</sup> „Kaarnakivi perenaine“ Endla Teater, 2017. Autor: Andrus Kivirätk, lavastaja: Peeter Tammearu

<sup>21</sup> „Othello“ Teater Vanemuine, 2016. Autor: William Shakespeare, lavastaja: Andres Noormets

„Othello“ on William Shakespeare'i tragöödia tõlgendus, mis on omamoodi häiriv vaatamäng erinevate intriigide punumise ja salakavaluste tõttu. Kogu narratiivi ümbritseb sünge ja kõle loor. Eelpool mainitud elavat helikujundust on kasutatud ka „Othellos“, sest just näitlejad on laval need, kes helid loovad, kuid kujundlikuks muudab need helikujundaja Taavi Kerikmäe. Seosetu helide jada mõjub kaootiliselt, nende kaja hõljub kurjakuulutavalt õhus kui intriigide punutised. Kerikmäe loob kõleda atmosfääri pelgalt helikujunduse abil.

„Othello“ lavastamise juures oli helil äärmiselt oluline roll just õige meeleolu saavutamisel. Lavastuses kasutati peamiselt metalseid rekvisiite. Näiteks vahetati Desdemona isa (Riho Kütsar) puidust jalutuskepp metalse vastu puhtalt auditiivsel eesmärgil. Metallist jalutuskepi löömisel vastu trepi metallist käsipuud kostus kõrvukraapiv heli, mis tekitas kindlaid emotsioone. Näitlejate jalanõude alla spetsiaalselt kinnitatud naelad tekitasid metalset klõbinat või jalgade lohistamisel kraapivat heli. Põrandale asetatud mikrofonid salvestasid metalset kõla ja võimendasid seda, või olid peidetud metallist puuri alla, et tabada klaasist pudelite kolinat ja nende klirisemist kui neid asetati puurile. Mikrofonide võimendus kajas üle saali ning helipuldis istuv Kerikmäe salvestas helid ja kordas neid, luues omapärase auditiivse maastiku. Kõigi metallist ja klaasist koosnevate objektide koosmõjust loodud tehnilised „mängud“ muutsid lavastuse lisaks visuaalsele ka heliliseks elamuseks. Siinkohal polnud helid enam semiootiliselt laetud, neid ei saanud tõlgendada kindla keskkonna, objekti või ajastu määratlejana. Helid olid märgilised hoopis tajutaval moel, mida võiks vaadelda fenomenoloogilisest küljest. Kerikmäe loodud helikujundus oli ehmatav, kõle ja kriipiv, tekitades ebameeldivat ja kurjakuulutavat atmosfääri. Seega lõi ta midagi tunnetuslikku ja tajutavat ning seda mitte keskkonna vaid atmosfääri näol.

### **3.3. Raamimine**

Teatrikunsti juures räägitakse rohkem justnimelt selle sõna teisest poolest – kunstist. Sageli otsitakse teatrimärkide taga kas esteetilist või intellektuaalset põhjust, kuid tihti võib teatrimärkidel olla ka praktiline eesmärk. Draamateatri muusikajuht Malle Maltis läheneb helidele ja muusikale pigem praktilisest nurgast. Vesteldes temaga üldiselt heli



funktsioonidest, toob ta kunstiliste funktsioonide hulgas esile ka audiitiivse kujunduse praktilise väärtuse. Kui lavapilt muutub või on vaja paigaldada dekoratsioone, siis on vaja müra muusikaga katta, et kolin ja ei häiriks keskendumist. Seega on muusika ülesanne siduda erinevaid stseene. (Maltis 2018)

Teatrielementide praktilisest küljest kuigi palju ei räägita ja teinekord võib nendest otsida erinevaid tähendusi. Teatris on praktilised otsused äärmiselt olulised ja mõjutavad just kunstilist terviklikkust. Seepärast tuleb osata praktilist ja kunstilist funktsiooni omavahel siduda ning seda tehakse tihti audiitiivsete väljendusvahendite abil. Siinkohal on heaks näiteks 2018. aastal esietendunud Urmas Vadi autorilavastus „Emmanuelle’i jälgedes. Ahistamise ABC“<sup>22</sup>. Selle lühikesed stseenid on omavahel põimitud ühtseks teatrilavastuseks nii, et erinevate sketšide vahel on kasutatud muusikat nende sidumiseks. Stseenide sees muusikat ega helisid eriti ei kasutata, pigem kõlavad need stseenide vahel pimeduses. Muusika algab üldjuhul pimeduses, katkeb siis, kui näitlejad jõuavad lavale, ning algab teksti lõppedes taas, et stseen kokku võtta. Sarnase skeemiga stseene on veel mitu. Kuigi on ka lavapilte, mida muusika saadab, algab erinev muusika alati kas täielikus pimeduses või kohe stseeni alguses, kestab lühikest aega, kuid katkeb veel enne, kui jõuab üht lavapilti lõpuni saata. Seega, kuigi muusika loob kindlasti ka atmosfääri, olles kas sensuaalne, ärev või seikluslik, siis ei ole see muusika esmane funktsioon. Muusikat ja erinevaid helisid on eelkõige tarvis, et erinevaid stseene sisse ja välja juhatada, et stseenide vahel tekiks parem eristus. Selline stseenidevaheline raamimine aitab lavastuse tervikuks siduda, ilma selleta oleksid lavapildid liiga hakitud. Muusika loob ka vajaliku atmosfääri ning helid tähenduse, kuid see on pigem sekundaarne funktsioon, esmane ülesanne on audiitiivsel kujundusel erinevaid stseene omavahel eristada ja siduda.

Sarnast raamimisfunktsiooni võib märgata just eelkõige postdramaatilistest lavastustes, kus sidus narratiiv pole kuigi oluline ja lavastus koosneb lühikestes, omavahel mittehaakuvatest stseenidest. Teatri Must Kast lavastus „Peks mõisatallis“<sup>23</sup> koosneb sarnaselt lavastusele „Emmanuelle’i jälgedes. Ahistamise ABC“ omavahel küllaltki lõdvalt seotud stseenidest. Helikunstnik Sten Arvi on helimaastiku koostanud tuntud hittidest, mõned

---

<sup>22</sup> „Emmanuelle’i jälgedes. Ahistamise ABC“ Tartu Uus Teater, 2018. Autor: Urmas Vadi, lavastaja: Urmas Vadi

<sup>23</sup> „Peks mõisatallis“ Teater Must Kast, 2017. Autor: trupitöö, lavastaja: Birgit Landberg

neist tänapäevased, teised klassikaliselt patriootlikud. Muusika juhatab ühe stseeni välja, samal ajal aga järgmise sisse. Sujuvad üleminekud erinevate stseenide vahel on loodud muusika abil. Mõnikord laulavad näitlejad isamaalist laulu, järgmise stseeni lõppedes kõlab eestimaise poploo helisalvestus. Muusika on rangelt eestimaine, luues nii atmosfääri, edastades tähendust kui ka tekitades seoseid nii ajastu kui ka indiviidide vahel, kuid esmase funktsiooniks võib siiski pidada praktilist stseenide sidumist.

### 3.4. Rõhutamine

Enamasti kasutatakse muusikat, et midagi rõhutada. Helide tekkimine ja kadumine aitab sellele fookust suunata. Seeläbi on nende helide ja muusika funktsioon rõhutada antud tegevust, emotsiooni või teksti. Helide abil saab millegi olulisust rõhutada mitmeti. Selleks võib kasutada kas helisid või muusikat ehk auditiivset illustreerimist või hoopis kasutada nullmärki ehk nende puudumist.

Enamasti suunatakse helide või muusikaga meie tähelepanu millelegi. Näitleja tekst, mis katkestab pideva muusika, on ilmselgelt oluline, samas tekst, millele lisandub veel tasane atmosfääri rõhutav muusika, on oluline tähelepanu suunamisel. Ross Brown tõdeb, et teatris on võimalik taustahelidega võimendada dramaatilist pausi või tekitada segadust. Ta toob esile ka vaikuse olulisuse: „Äkiline vaikus või helide puudumine või olla sama häiriv kui äkiline vali müra.“ (Brown 2010: 37) Nii räägib näiteks Arbo Maran, kuidas ka helikujunduse puudumine on oluline märk, sest selle abil üritatakse publikule midagi öelda, keegi on selle teadlikult kujunduselemendina kasutusele võtnud.

„Näiteks „Igatsus“<sup>24</sup>, seal on peaaegu terve etenduse taustal linnulaul, umbes 95% on mingid taustahelid, selle jaoks, et mingil hetkel ei ole. Seal oli ka teisi põhjusi kui lihtsalt teksti rõhutamine, aga kõige tugevamad kohad olid, kui linnulaul ära võtta.“ (Maran 2018)

Ning tõepoolest, mis jääb lavastusest „Igatsus“ meelde, on linnulaul. Lisaks muidugi muudele olulistele punktidele seostub see suvise linnulauluga, mis iseloomustab unelevat aega maal mõisahoovis vägagi täpselt. See kestab nii kaua, et lõpuks ei pane kõlaritest kostuvaid lõõritajaid õieti enam tähelegi. Küll aga mõjub linnulaulu katkemine kummastavalt, kohe pole justkui arugi saada, mis muutus, kuid seeläbi mõistab vaataja, et

---

<sup>24</sup> „Igatsus“ Tallinna Linnateater, 2014. Autor: William Boyd, lavastaja: Elmo Nüganen

nüüd öeldakse midagi olulist. Seeläbi on nullmärk – helikujunduse puudumine – jõuline fookusehaaraja ja rõhutab teksti olulisust. Seda kasutab ka näiteks Andres Noormets oma lavastustes.

„Olen teinud palju taolisi kujundusi, kus kujundust ise ei eksponeeri üldse, aga hoian seda lakkamatult dialoogi all. Tihti on see lühikeste lõikude *loop*’imine. Ühel momendil hakkab heli moodustama mingisugust baasi või vundamentehitist, mida vaataja ei pane enam tähele, aga kui see kaob, on see sündmus. Nii saab hoida ja tekitada erinevaid atmosfääre ja kui järsku on vaikus või tühjus, siis on see kuuldav. Helikujundusega saab neid auke ja hambaid teha.“ (Noormets 2018)

Kuid lisaks millegi olulise rõhutamisele võib teatris märgata ka emotsioonide rõhutamist ja selles funktsioonis kasutatakse sõnateatris peamiselt muusikat. Helilooja, heli- ja muusikaline kujundaja ning näitleja-lavastaja Ardo Ran Varres räägib, mis on tema jaoks muusika kõige olulisem funktsioon.

„Tegelikult on palju lavastusi, kus ei ole muusikat. Sõnateater, kui ta on hästi tehtud, siis ta justkui ei vaja muusikat ja ei vaja helisid. Aga teda on vaja sellepärast, et muusika aitab kõige kiiremini ergutada emotsioone. Ükski teine vahend teatris ei tee seda minu meelest piisavalt jõuliselt ja kiiresti võrreldes muusikaga. Kui on vaja ikkagi kiiresti mingi tunne fookusesse tõsta, siis on muusika see, mis aitab seda teha. See tunne võib olla väga vastandlik, *contra* tunne sellele, millest just praegu laval näitlejad rääkisid, või see tunne võib olla sellega sünkroonis, mis just toimus. Muusika on niivõrd universaalne ja ürgne vahend selleks, et manipuleerida tunnetega. Isegi Vana-Kreeka teatrites teati seda väga hästi ja kasutati muusikat. Teater on paratamatult emotsioonidega manipuleerimise koht, muusika on väga hea meetod selleks.“ (Varres 2018)

Seega võib emotsioonide rõhutamist nimetada üheks muusika olulisemaks funktsiooniks, isegi kui see tekib läbi vastandumise efekti. Nagu osutasin 3. peatükis „Heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid“, on Merle Karusoo nimetanud kolmeks oluliseks helikujunduse funktsiooniks raamimine, rõhutamine ja vastandumine. (Roose 2000: 5) Mina vastandumist eraldi helikujunduse funktsiooniks ei loe, sest *contra* on pigem vahend, kuidas luua tähendust või midagi rõhutada. Läbi vastandumise on võimalik midagi rõhutada. Nii võib saata ilusat visuaaliat ja unelevat teksti hoopis sünge, melanhoolne muusika, et edastada tähendust. Või vastupidi, ka koledat tegevust võib saata peen, meloodiline muusika. Ardo Ran Varres sõnab, et *contrat* kasutatakse selleks, et lavalolevaid tundeid tasakaalustada (Varres 2018) Näiteks NO99 lavastuses „Kõnts“

kasutatakse mudas püherdamise taustaks klassikalist muusikat. Näitlejad kannavad kas ülikondi või ilusaid kleite, sellist peenet õhkkonda rõhutab ka Jean Sibeliusi lugu „Valse triste“, lugu on klassikaliselt ilusa meloodiaga, dünaamiline. Kõige peenetundelise ja ilusa vastandiks on aga lavasuurune mudaga täidetud klaaskast, milles näitlejad viibivad. Selline tugev kontrast mõjub tasakaalustavalt ja loob rõhutatult tähenduse. Meloodilise muusika ja kaunite kostüümide kõrval tundub laval lirtsuv pori eriti must ja alaväärstav. Selline efekt poleks näiteks mõne rokilooga olnud niivõrd tugev, pigem oleksid muda ja muusika teineteist täiendanud.

### **3.5. Tähenduse edastamine**

Traditsioonilises sõnateatris ollakse harjunud, et tekst annab edasi tähendust. Sõnal on kõige suurem jõud, see kannab narratiivi, muu justkui illustreerib. Siiski on võimalik allteksti edastada ka mitteverbaalsete auditiivsete lahenduste kaudu. Nii võivad helid ja muusika anda edasi tähendust nendel hetkedel, kui tekst või tegevus „räägib“ midagi muud.

„Kõige olulisem on teine plaan. Ta [heli- ja muusikaline kujundus] ei tohi illustreerida, vaid peab looma teise plaani, midagi rääkima ja süvendma. Andma teise plaani, millest ei räägita, aga mida ma saalis tajun.“ (Konovalov 2018)

Sellisena kirjeldab Ugala Teatri kauaaegne muusikajuht Peeter Konovalov helide ja muusika funktsiooni. Konovalov lisab, et teatris ei saa midagi alahinnata. Ta toob näiteks uksekella, mis võib olla teise plaani suhtes midagi ootamatut. (Konovalov 2018) Just üllatuse aspekti mainib Konovalov oma intervjuus tihti. Kui miski tundub juba dramaturgiliselt küllatki loogiline, ent siis aga tuleb järsk pööre, võib üks heli hakata üllatavalt teistmoodi kõlama, omandades nõnda suure tähenduse. Nii võib illustreerv heli olla informeeriv, kuid seda läbi mõne üllatusliku elementi. Näiteks võib tuua näitleja ja lavastaja Tanel Saare intervjuus kõlava selgituse.

„Mõnikord võib [heli/muusika] olla illustratiivne. Kui on kujutatavad asjad, siis mingi muusik teeb selle uksekrigina juurde, see on puhtalt illustratiivne, aga selle juures see uksekiuks võib

anda ka väga palju tähendust. Kas on väga vana või on kujuteldav lift. See on illustratiivne, aga tal on juba iseloom.“ (Saar 2018)

Tanel Saare näitest koorub välja tõsiasi, et helide ja muusika funktsioonid pole vaid ühesed, et illustratiivsel helil võib olla sügav tähendus ja Konovalovi üllatusprintsipi meeles pidades võib vanas majas olev uks automatiseeritud ukse moodi kõlades endas suurt dramaturgilist tähendust kanda. Sellegipoolest ei taha heli- ja muusikalised kujundajad nende funktsioonide selgitamisel mainida illustreerimist.

„Parimatel hetkedel heli ei illustreeri, vaid mõtleb ja räägib kaasa. Tal on tähendus, mitte lihtsalt illustratsioon. Tal on sõnum.“ (Konovalov 2018)

Kuigi helidel on palju funktsioone, siis käsitletakse neid teatris eelkõige vahendina. Helid kostuvad näiteks, et võimendada kõndimist, uste avamist või aja kulgu. Sellegipoolest võivad mõningad tähendused jääda märkamatuks.

Arbo Maran toonitab siinkohal helikujunduse olulisust ja otsib sellele lihtsast illustratiivsusest sügavamat tähendust. Ta lausub, et helikujunduselemendil peab olema sisuline tähendus. Kui see on millelegi sümbol, siis on ta ka õigustatud. (Maran 2018) Ta toob näite Elmo Nüganeni lavastusest „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“<sup>25</sup> Stseenis, kus Karin (Hele Kõrve) ja Kõögertal (Andres Raag) sulgpalli mängivad, tundub esmapilgul helikujundus olevat pelgalt tore illustratsioon nende tegevusele. Seljas heledad spordirõivad, käes reketid, imiteerivad nad sulgpallimängu, selle mõistmiseks pole helikujundust vaja. Sellegipoolest väljendub helides kahe tegelaskuju vaheline tüli, kui Kõögertal lööb reketiga neli korda „sulgpalli“, kuid Karin vastu mitte ainsatki. (Maran 2018) Nii näitab naistegelaskuju oma nõrdimust ja pahameelt, soovimatust selle partneriga mängu jätkata. Seega võivad illustratsioonid tähistada midagi palju enam kui esmapilgul arvata võiks.

---

<sup>25</sup> „Karin. Indrek. Tõde ja õigus 4.“ Tallinna Linnateater, 2006. Autor: Anton Hansen Tammsaare, lavastaja: Elmo Nüganen

### 3.6. Seoste loomine

Seoste loomine pole teatrilavastuste puhul tavaliselt helide ja muusika esmane funktsioon. Sellegipoolest võib seda erinevate lavastuste puhul täheldada. Seoseid võib luua nii etenduse sees kui ka väljas. Seeläbi tekivad assotsiatsioonid kas eri kujunduselementide vahel või läbi nende mõne kultuurilise sündmuse või isikliku mälestusega väljaspool teatrisaali.

Luule Epner selgitab, et lavastuses on erinevad sise- ja välisseosed. Siseseoseteks võib nimetada erinevaid suhteid etenduse enda elementide vahel. Nendest tekib etendusesisene võrgustik, mis haarab nii mõjuvate elementide kui ka üksteisele järgnevate elementide suhestumisi. Nii kujuneb seostevõrk, mille üks element viitab teisele, juhatab teise juurde ja on seeläbi tähenduse tekke aluseks. (Epner 2002: 114) Seoste loomiseks tekitatakse etenduse sees eraldi auditiiivne sümbol igale tegeleaskujule, tegevuspaigale või tegevusele. Ühte ja samasse paika sisenemine või konkreetse tegelaskuju ilmumine toimub sellisel juhul alati kindla heli või muusika saatel.

Oma bakalaureusetöös selgitasin, et sarnane siseseos tekib helidel ja eriti muusikal ka teatrilavastustes. Näiteks Diana Leesalu lavastuses „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“ on helilooja Veiko Tubin loonud muusikapala, mille rütmiline, lõbus ja seikluselik viisijupp kostub siis, kui peategelased lähevad seiklusele. Kui need tegelased, sama tegevus, tekst ja meloodia kõlavad mitu korda, siis tekitatakse publikus juba seos selle muusikapala ja tegevuse vahel. Lõpuks pole enam tarvis neid samu tegelaskujusid või teksti, et mõista, millega on tegu – piisab vaid tuttavast meloodiast. Sander Puki lavastuses „Estoplast“<sup>26</sup> kajab siis, kui laval on üks armastajate paar, alati sama The Beatles'i. Hiljem, kui lavale astub tütarlaps üksi, siis kajab taustal sama lugu „All my loving“ ja vaatajal on selge, kellele tütarlaps mõtleb. Samuti võib näiteks VAT Teatris 2013. aastal esietendunud Aare Toikka lavastuses „Faust“ kuulda gongilööki alati siis, kui tegevuspaigaks on kirik. Niiviisi luuakse muusika abil siseseos, mis teatrisaalist lahkudes kaotab oma tähenduse.

---

<sup>26</sup> „Estoplast“ Teater Vanemuine, 2014. Autor: Andra Teede, lavastaja: Sander Pukk

Selline seoste loomine on ühe lavastuse siseselt oluline stseenide ühendaja. Etenduse jooksul tekib vaatajal kindel äratundmine tegelaste, paikade või tegevuste osas. Sellist muusika etendusesisest praktilist väärtust ei märka me lavastuste juures väga tihti, kuid ometigi mõjutavad need meie arusaamist lavastusest endast. Helid, muusika, lõhnad, valgus – kõik võivad meenutada teatrivaatajale midagi isiklikust elust. Heli ja muusika suudavad väga hästi märkida kas mingisugust kindlat ajastut või meenutada inimesele väga isiklikku mälestust. Sellisel juhul on tegemist välisseosetega, mil elemendid saavad tähenduse etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad. Epner kirjutab:

„Siin mõistame etenduse osiseid mitmesuguste kutluurikoodide alusel ning ilmsiks tuleb vaataja kultuuripagasi tähtsus semioosises, eeskätt (kuid mitte ainult) lisatähenduste ehk konnotatsioonide rikkuse seisukohast. Välisseosed piiritlevad lavastuse intertekstuaalse ruumi. Tekstiväliste koodidega võib etendus suhestuda mitmeti: poleemiliselt, irooniliselt, paroodiliselt, väärtustavalt, lammutavalt jne. Siin avaldub teatri nagu üldse kunsti võime kultuurilisi tähendus nihutada.“ (Epner 2002: 114-115)

Sarnaseid välisseoseid võime märgata eelnevalt mainitud peatükis 2.1.1. „Laenatud muusika“, sest juba varem loodud muusika välisseos pole vaid ajastule viitamine, sest välisseose kaudu taasluuakse ka isiklikke mälupilte.

Heli- ja muusikalisel kujundusel on sõnalavastuses rohkelt funktsioone. Tuginedes teooriale, praktikute arvamusele ja enda vaatamiskogemuse analüüsimisele, loetlen neist järgnevad: keskkonna loomine (toimumiskoht, kellaaeg, ajastu, ilm, keskkond, füüsilised tegevused), atmosfääri loomine, stseenide omavaheline sidumine, rõhutamine, tähenduse edastamine, seoste loomine. Heli- ja muusikalise kujunduse abil on võimalik luua lavastuse keskkond. Anda edasi nii ajastut kui ka üldist tegevuspaika. Lisaks võib läbi väiksemate helikujundusdetailide ja -illustratsioonide kaudu kujutada täpsemat ruumi. Tihti on helide ja muusika eesmärk luua lavastusele atmosfäär, mida publik tajub. Auditiiivse kujunduse funktsioon pole alati pelgalt kunstiline, vaid ka praktiline. Näiteks on vaja helisid ja muusikat, et siduda omavahel erinevaid stseene või katta müra, mis tekib lavakujunduse muutmisega. Rõhutamine on samuti oluline heli- ja muusikalise kujunduse funktsioon. Rõhutatakse kas mingit tegevust, emotsiooni või teksti. Vahendeid millegi rõhutamiseks on palju erinevaid. Rõhutatakse helide ja muusikaga, mis on

lavapildiga sünkroonis, kuid kasutatakse ka vastandumistehnikat, lisaks mängitakse ka nullvõttega ehk rõhutatakse midagi hoopis helide või muusika puudumisega. Üks olulisi auditiivsete väljendusvahendite funktsioone, millele pole erilist tähelepanu pööratud, on seoste loomine. Näiteks luuakse muusika abil tihti seoseid nii maailmaga väljaspool teatrisaali kui ka elavastuse sees. Helidel ja muusikal võib olla mitu erinevat funktsiooni ning piirid nende vahel pole rangelt tõmmatavad. Kohati võib helide ja muusika funktsioonide kategooriatesse jaotamine olla lausa tinglik, sest need on omavahel tihedasti põimunud. Auditiivse kujunduse funktsioonid lavastustes varieeruvad ja nende hierarhia võib muutuda ka ühe lavastuse siseselt. Eesti sõnateatri heli- ja muusikalised kujundajad ei sõnasta teadlikult kindlaid hierarhiaid funktsioonides, kuid tõdevad, et nende loominguks on tekkinud pigem mõni ülesanne, millele nad rohkem rõhku pööravad.



## 4. Heli- ja muusikalise kujunduse valmimine lavastusprotsessis

Teatrilavastuse valmimise protsess tundub olevat midagi müstilist ja delikaatset, millest kõrvalised isikud palju ei tea. Selles peatükis uurin lähemalt heli- ja muusikalistelt kujundajatelt, milline on lavastusprotsess ja kuidas paigutub sellesse heli- ja muusikaline kujundus. Peatükk annab hetkepildi lavastusprotsessi ühest killust, proovides vastata küsimustele: millal kaasatakse lavastusprotsessi heli- ja muusikaline kujundaja? Kuidas lavastuse heli- ja muusikaline kujundus valmib? Milline on koostöö erinevate kujundajate ja lavastajate vahel? Kuidas mõjutab ruum heli- ja muusikalise kujunduse valmimist?

### 4.1 Koostöö heli- ja muusikalise kujundajaga

Kuna heli- ja muusikaline kujundus on pigem lavastust toetavad kui dominantsed väljendusvahendid, siis võib juhtuda, et neid peetakse vähetähtsateks. Seega huvitab mind kui teatriuurijat see, millal täpsemalt helilooja, heli- või muusikaline kujundaja lavastusprotsessi kaasatakse. Mõistagi ei saa siin olla ühest vastust, mis lavastuste puhul alati kehtiks. Erinevate heli- ja muusikaliste kujundajatega arvamused selles osas on küllaltki erinevad. Muusikaline kujundaja Lauri Kaldoja räägib lähemalt oma kogemustest ja valikutest lavastuste muusikalise kujunduse valmimisel.

„Sõltub nii protsessist kui lavastajast. Mina eelistan olla kaasas oluliselt enne proovide algust. Ma katsetan erinevaid helikombinatsioone, saadan neid lavastajale ja kunstnikule ja saan pidevat tagasisidet. Reaalsete proovide alguseks on tavaliselt koos gigabaitide viisi helisid, mida proovida. Ja loomulikult jääb enamik sellest välja. Aga protsessi, kuhu mind kutsutakse kellegi ideed illustreerima, ütlen ma ära. Ma ei mõtle seda üldse ülbelt, see on minu jaoks lihtsalt surmigav, ja tulemusena tavaliselt mitte eriti õnnestunud.“ (Kaldoja 2018)

Kui Lauri Kaldoja räägib, et eelistab olla lavastusse kaasatud juba enne proovide algust, siis helilooja Veiko Tubin lausub, et see asjaolu sõltub palju lavastajast. Tavapraktika kohaselt kaasatakse Eestis heliloolja või heli- ja muusikaline kujundaja pigem hiljem – esimeste proovide käigus. Tubin tõdeb, et tema on harva lavastusega liitunud viimasel hetkel. (Tubin 2018) Seejuures on mõistetav, et heli- ja muusikaliste kujundajate

kaasamine lavastusprotsessi varieerub. Lavastuse helimaastiku kujundaja protsessi lisamine sõltub enamasti siiski nii lavastajast kui ka lavastuse väljendusvahenditest. Mõne lavastuse puhul, milles kasutatakse rohkem muusikat ja originaalloomingut, kaasatakse helilooja ja muusikaline kujundaja varem. Samuti kui on selgunud lavastuse dominantsed väljendusvahendid, kaasatakse näiteks rikkalikuma helikujundusega lavastusse ka helikujundaja pigem vara kui hilja. Arbo Maran lausub näiteks, et lavastus „Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus“ puhul oli algusest peale selge helikujunduse dominantne positsioon.

„Kaelkirjakutega otsustasime kohe üsna alguses, et tänavaliikumine, mis alguses on, võiks olla helis ja selle võiks lavastada heli järgi. Me tegime alguses asendushelid ja lugemisproovides katsetasime, kuidas see toimima hakkab. Kui olime otsustanud, et nii on õige, siis valisin ühe kindla marsruudi, lindistasin seda erinevatel kordadel ja manipuleerisin heliga. See on niimoodi, sest ma mäleta oma lasteaiateed heliliselt. Pildid oma mälestustest saab projitseerida uuesti. Ma võtsin sellise helimälu aluseks.“ (Maran 2018)

Marani mõte helimälust on intrigeeriv. Tema näide tõestab, et kui otsustatakse juba lavastuse algul, mis on selle dominant, siis kaasatakse ka vastav kujundaja lavastusprotsessi kohe alguses. Ka helilooja Ardo Ran Varres selgitab, et kogemusi on olnud väga erinevaid, kuid Diana Leesalu lavastuse „Krabat“ puhul, mille originaalmuusika eest sai Varres 2016. aastal Eesti Teatri Auhinna, algas eeltöö juba aasta enne esietendust.

„See on hästi erinev, minu kogemus on see, et tahan olla alati esimeses proovis. Ma pean seda väga oluliseks, seal pannakse jõujooned paika ja lavastaja visioneerib seda lavastust nii selgelt, et sellest on palju ammutada. Näiteks „Krabati“ puhul võttis Leesalu aasta enne ühendust ja algas eeltöö. Mõnel lavastusel on nii, et saad esimeses proovis kokku, vahel isegi hiljem, oleneb milline on töömaht. Ütleme, et tüüpiline olukord on see, et paar-kolm nädalat enne esietendust muutub soov helisid kasutada väljakannatamatuks. Siis juba muutuvad näitlejad närviliseks. Sinnamaani kuni näitlejad veel loevad, katsetavad ja etüüde teevad, võivad helid isegi segada. Kui asjad hakkavad ilmet võtma, hiljemalt paar nädalat enne esietendust, on minu arvates kriitiline piir, siis on juba vaja helisid ja muusikat, et näitlejad ja lavastaja harjuda saaksid. (Varres 2018)

Mõistagi on soovituslik kujundajad võimalikult vara lavastusprotsessi kaasata. Kuigi tundub, et Eesti sõnateatri praktikas kaasatakse heli- ja muusikalised kujundajad pigem

protsessi alguses, ei pruugi see alati nii olla. Draamateatri muusikajuht Malle Maltis tõdeb samuti, et kujundajate kaasamisel lavastusprotsessi on kasutusel kõik võimalikud variandid. Ideaalis on kujundaja kohe protsessi alguses kaasas, kuid mõnikord liitub kujundaja alles siis, kui proovid lavale jõuavad. Mõnikord juhtub Maltise jutu järgi ka seda, et kujundaja lisatakse lavastusprotsessi liiga hilja. Sellisel juhul jääb aega väheks, mis muudab viimased nädalad enne esietendust on väga töömahukaks. Hullem on see, kui viimasel hetkel soovitakse leida helilooja, kes kirjutaks muusika, sest see võtab veel rohkem aega kui muusika otsimine. (Maltis 2018)

Kujundajatele on oluline lavastusprotsessiga alati kaasas olla. Sellest võib kujundaja saada tohutult inspiratsiooni, mis aitab tal tervikut luua. Ugala Teatri kauaaegne muusikajuht Peeter Konovalov selgitab lähemalt, miks on tema jaoks oluline olla lavastusprotsessi kaasatud algusest peale.

„Vahel on esimene lugemisproov, mis minu jaoks on alati väga inspireeriv, kuidas näitleja loeb teksti ja tekivad erinevad hääled. Kui näitleja loeb, siis tekib teine tunnetus. Teinekord on aga nii, et lähed ja oled proovis ja läheb küllalt ruttu. Mõni töö nõuab rohkem aega, mõne tööga saad kiiremini otsa peale. See sõltub, siin pole seaduspära.“ (Konovalov 2018)

Kollektiivsele loomingule viidates nimetab Konovalov olulise aspektina kõigi koostööd. Nii nagu esimene lugemine võib vägagi inspireeriv olla, on ka lavastuse ülejäänud elemendid loometöös olulised. Seetõttu on lavastusprotsessis eriti oluline just **koostöö**. Seda nii heli- ja muusikaliste kujundajate kui ka teiste lavastuselementide kujundajate vahel, kes tavaliselt nii tihedalt kokku ei puutu.

„Algidee, algmoment on ikkagi olemas lavastaja nägemuses, aga loominguline paindlikkus ja kaasaminek on väga oluline. [...] Vahel võib inspireerida mõni kostüümimaterjal, mulle meeldib makette ja kostüüme vaatamas käia. Kuidas kunstnik on mõelnud, selle mõistmine on mulle väga vajalik. Valgus ja heli käivad laval ideaalis alati käsikäes. Ma tunnetan, et valgustajad otsivad heli ja mina otsin valgust. [...] Siin peab olema usaldus, muidu ei saa seda tööd teha. See on selle kunsti liigi eripära, ta on kollektiivne looming. Kõik on terviku teenistuses.“ (Konovalov 2018)

Justnimelt **terviku** loomist rõhutavad heli- ja muusikalised kujundajad enim. Selle jaoks, et kõik elemendid kokku kõlaksid, on vaja terviklikku lähenemist kõigis kujunduselementides: kostüümides, lavakujunduses, rekvisiitides, valguses ja ka helides ning muusikas. Sedasama terviku olulisust nimetab ka Lauri Kaldoja, kelle arvates on

kõige aluseks ühtne stiil. Ta toonitab, et ka stiilide segamine võib samuti teadlik valik olla. (Kaldoja 2018)

Ühtse lavastusterviku tekkimise eelduseks on terviklik helimaastik. Nii nagu osutatud peatükis 1.2, teevad heli- ja muusikalised kujundajad tihedat koostööd, sest luuakse ühtset helimaastiku. Helilooja ja helikujundaja Veiko Tubin selgitab lähemalt auditiivsete kujundajate omavahelist koostööd.

„Tallinna Linnateatri „Suveöö unenägu“<sup>27</sup> lavastuses olin mina helikujundaja ja Sten Sheripov helilooja. Me lavastajaga otsisime välja kohad, kirjeldasime ära tunded, mida soovisime saada. Saatsime Sheripovile, kes saatis muusika ja nii me pörgatasime omavahel, andsime suuna, märkusi ja arenesime. Sellises protsessis täitis helilooja lavastaja ja helikujundaja tellimust. Ka on variant, et sul on olemas täiesti valmis muusika, mida ei saa ümber kujundada, näiteks „Melujanu“<sup>28</sup>. Vaiko Epliku muusika oli juba valmis, pigem oli küsimus, et kuhu, kui pikalt ja kuidas doseerida. Muudame kõlapilte, laseme hajuda, kajasse minna, kas jätame ühte rütmi? See oli töö olemasoleva muusikaga. Tööd on palju ja oleneb inimesest, kes on kuidas harjunud tegema.“ (Tubin 2018)

Kuid Malle Maltis selgitab, et alati pole lavastusprotsessis piisavalt aega. Kui lavastusprotsessis läheb liiga kiireks ja muusikaline kujundaja ei jõua ise helitausta otsida, siis võidakse abi paluda hoopis helimehelt, kes sobivad kujundushelid ise välja otsib. Siiski sõnab Maltis, et tavaliselt otsib ta helitaustad ise ja seepärast loob helimaastiku pigem üks isik. Maltis lausub, et praktikas on ka seda, et näiteks lavastaja teeb muusikalise kujunduse ise, aga helid valib helikujundaja. Helikujundaja märgitakse kavalehel ära vaid siis, kui helikujunduse osakaal on märkimisväärne. (Maltis 2018)

Heli- ja muusikaliste kujundajate omavaheline koostöö on oluline, kuid auditiivsete väljendusvahendite kujundajad teevad palju koostööd ka teiste kujundajatega. Näiteks on helikujundus tihedalt seotud **valguskujundusega**. Teoreetikud on nende vahel välja toodud palju olulisi paralleele. Eelmainitud stsenograaf Dennis Sporre kirjutab oma teoses „The Art of Theatre“, et sisuliselt võib peatükis „Valgus ja heli“ asendada sõna „valgus“ sõnaga „heli“ ning seejärel on selge, mis on helikujunduse funktsioonid lavastuses. (Sporre 1993: 372) Kuigi ma ei nõustu nende kujunduste identseks

---

<sup>27</sup> „Suveöö unenägu“ Tallinna Linnateater, 2016. Autor: William Shakespeare, lavastaja: Jaanus Rohumaa

<sup>28</sup> „Melujanu“ Tallinna Linnateater, 2015. Algatajad: Paavo Piik, Maiken Schmidt, lõpetajad: Henrik Kalmet, Priit Võigemast

nimetamisega, siis omavahel seotud on need kindlasti. Arbo Maran kinnitab, et heli- ja valguskujundajad teevad omavahel tõepoolest tihedat koostööd.

„Heli ja valguse vahel on seoseid palju. Nemat [heli- ja valguskujundajad] jäävad kõige tihedamini ööseks tööd viimistlema. Tehnilise poole pealt teevad nemad kõige lähedasemat koostööd, suhtleme otse ja meie asjad peavad omavahel sünkroonis olema.“ (Maran 2018)

Sedasama tehnilise poole olulisust mainib ka Draamateatri muusikajuht Malle Maltis, lähtudes taaskord pigem praktilisest küljest. Ta selgitab, et helide, muusika ja valguse puhul on oluline, et need oleksid etendusel ajaliselt sünkroonis. Ta räägib, et üldises aspektis töötavad valgus ja muusika teineteisest sõltumatult ja iseseisvalt, kuid lavastusprotsessi viimases etapis pannakse kujundused kokku. Tema hinnangul suuri läbirääkimisi heli- ja valguskujundajad omavahel ei pea. (Maltis 2018) Mõistagi on koostöö kujundajate vahel teatrites erinev, samuti muutub see lavastusteti. Küsides ka heliloojalt ning heli- ja muusikaliselt kujundajalt Ardo Ran Varreselt, kui palju teevad omavahel koostööd heli- ja valguskujundajad, nendib ta, et pigem vähe.

„Valgust pean väga oluliseks, tahaks valgusega rohkem koostööd teha. Tihti on nii, et valguse teeb lavastaja või valguskunstnik täiesti eraldi aegadel, istuvad ja nokitsevad ning järsku on see valmis. Sinna juurde ei kutsuta isegi näitlejaid ega heliloojaid. Vahel peavad näitlejad ka olema, aga vahel tehakse ka ilma. Stseenid, valguspildid tehakse valmis, aga üldiselt mulle tundub, kui räägime sõnateatrist, et lavastaja peas on need visioonid olemas ja kõik osapooled usaldavad seda. Igaüks peegeldab läbi lavastaja, mida on vaja teha ja otsesuhtlust omavahel väga ei harrastata. Minu kogemus on see, et see võib olla lausa segadusttekitav kui heli- ja valguskunstnik hakkavad oma peaga midagi välja mõtlema.“ (Varres 2018)

Küsides, kuivõrd palju heli- ja muusikaline kujundus **näitlejaid** mõjutab, on vastused samuti erinevad. Malle Maltis peab kujundajate omavahelist koostööd olulisemaks kui helide ja muusika rolli näitlemistöös.

„Pigem on näitlejad need, kes lihtsalt võtavad muusika omaks siis, kui see on juba olemas. Oluline on koostööd teha kunstnikul ja muusikalisel kujundajal, et nad poleks stiili poolest väga erinevad. Seepärast on oluline, et helilooja või kujundaja oleks protsessiga algusest peale kaasas, et näha seda, mis stiilis midagi oodata või luua on.“ (Maltis 2018)

Seevastu peab Tanel Saar aga muusika rolli lavastusprotsessis praktiliselt hindamatuks. Ta räägib vastastikusest koostööst mitte ainult erinevate kujunduselementide nagu

lavakujunduse, kostüümide, valguse ja muusika vahel, vaid ka muusiku ja näitleja vahel. Siinkohal tasub toonitada, et Tanel Saar räägib olukordadest, kui etendusi saadab samuti elav muusika. Saar rõhutab, et elav muusika on oluline juba prooviprotsessis, sest mingid impulsid võtab muusik näitlejate pealt ja paneb seejärel muusikasse ja samamoodi saavad näitlejad impulsse muusikast. Ta selgitab, et on olukordi, kus näitlejal võib proovis justkui sein ette tulla, kuid muusiku mäng võib selle jälle lõhkuda. Saar toonitab, et see on vastastikune koostöö.

„Kui me räägime muusikust, kes käib proovides kohapeal ja loob seda. Muidugi on selline helitaust, mille muusik komponeerib kodus valmis ja siis esitab seda, eks ta saab seda soovi korral ka ise muuta või kui lavastaja tahab midagi, et seal oleks mingi noot sees, siis ta saab selle juurde panna, aga siis ta selliseks ka jääb kui ta kunagi valmis saab. [...] Muusik loob seda muusikat koos etendusega, nii nagu näitlejad harjutavad proovides, samamoodi on muusik kohapeal ja teeb oma asja sinna kõrvale kogu aeg. Üks täiendab teist ja teine esimest. Muusikal on väga oluline osa juba prooviprotsessis.“ (Saar 2018)

Küsid Lauri Kaldojalt, kui palju mõtleb ta näitlejana helide ja muusika peale proovide käigus, tõdeb ta, et roll ja helikujundus valmivad peaaegu samal hetkel ja seepärast on need omavahel lausa lahutamatud. Heli- ja muusikaline kujundus peavad valmima tema sõnul koos protsessiga, mitte olema varem paigas. Kaldoja sõnul ei ole üldse võimatu võtta näitlejal heli lausa oma partneriks. (Kaldoja 2018) Seega on mõista, et heli- ja muusikaline kujundus on olulised juba prooviprotsessis, sest helid ja muusika moodustavad niivõrd olulise osa lavastusest. Ka Tallinna Linnateatri näitleja Kaspar Velberg selgitab muusikalise kujunduse olulisust lähemalt.

„Kindlasti mängib rolli ka muusikaline kujundus. Teinekord on ka negatiivseid näiteid, kuidas muusikaline kujundus mõjutab liiga, kui näitleja läheb mingi atmosfääriga kaasa, mida muusika taustal dikteerib. Muusikaline kujundus peaks ikkagi toetama, mitte domineerima. Teinekord võtad selle instinktiivselt üle. Tegelikult on lavastus väga lähedane muusikale. Ta jookseb rütmiliselt, atmosfäärid, pildid ja sisenemised on kui noodikiri. Enda kujutluses tekib vähemalt mingi sisemine tempo, selles on midagi musikaalset, mis salvestub minus endas.“ (Velberg 2017)<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Intervjuu Kaspar Velbergiga toimus Tartu Ülikooli aine raames „Näitlemise analüüs“

## 4.2 Heli- ja muusikaline kujundus ning ruum

Mõeldes helile ei tohi ära unustada ruumi, sealhulgas arhitektuuri. Auditiiivsete väljendusvahendite ja ruumi seos ei pruugi kohe selge olla, kuid omab suurt rolli nii teatrikunsti tehnilistel kui ka kunstilistel väljendustel. Seepärast on ruumil oluline roll heli- ja muusikalise kujunduse loomise protsessis. Kanada teatriprofessor Ric Knowles kirjutab, et kõik lavad ja üldse ruumid on nii-öelda laetud. Nende ruumide energiad on võimalik lavastuse huvides ära kasutada, kui mõista neid nii füüsiliselt kui ka ideoloogiliselt. (Knowles 2004: 65) Seepärast määrab ruum mitte ainult tehnilised piirangud, vaid ka kunstilise lähenemise. Ruum pole lihtsasti mõistetav kontseptsioon, vaid keeruline üksus, mis nõuab tähelepanu ja teadmisi.

Nii nagu publiku saabumine saali muudab lavastust, muudab ka ruum muusikat. Kui kohtuvad teater ja muusika, peavad nad üksteisele ruumi tegema ja teineteisega arvestama. Kuna muusika on iseseisev kunstivorm, siis mõjub ta ühtmoodi kontserdisaalis või kõrvaklappidest kuulates. Hoopis teine lugu on aga siis, kui muusika peab lavakunstile ruumi tegema. Veiko Tubin selgitab seda protsessi lavastuse „Aadama õunad“<sup>30</sup> näitel veidi lähemalt.

„Olles lugenud näitemängu, vaadanud filmi, osalenud proovides, tuli hästi filmilik, eepiline, orkestripillidega veidi dramaatiline muusika. Oma peas, kõrvaklappidest teksti lugedes töötas see suurepäraselt. Kui jõudsime küüni, siis saime aru, et see ruum ei taha sellist muusikat üldse. [...] Selle helikeele dikteeris see ruum, see küün ja kirik. Muusika, mis seal oli, põhilise osa sellest kirjutasin Naissaarel olles. Tänapäeval saad pilli, arvuti, kõvakettad kaasa võtta ja seal keskkonnas muusikat luua ja lavastus ise dikteerib selle muusika. Teen palju seda, et kirjutan kodus mingid asjad valmis, aga kui jõuan lavakujundusse koos näitlejaga, siis ta nagu muudab seda muusikat.“ (Tubin 2018)

Tänapäeva tehnoloogia on muutnud töötamise mugavaks ja võimaldab erinevate olukordadega kohaneda. Kiire kohandumine eeldab väärtuslikku tehnikat ja looja enda professionaalseid oskusi. Veiko Tubina näide näitlikustab teatrikunstile omast maagiast, mida polegi võimalik alati selgitada, vaid on vaja tunnetada. 20. sajandil on seoses fenomenoloogia esiletõusuga tunnetuse küsimus muutunud aina olulisemaks. Tähtis pole

---

<sup>30</sup> „Aadama õunad“ Kinoteater, 2016. Autor: Anders Thomas Jensen, lavastaja: Priit Võigemast, Henrik Kalmet

mitte ainult see, mida antud ruum tähistab, vaid ka milline meeleolu selles ruumis üldiselt valitseb ja mis sinna ruumi sobib – nii visuaalselt kui ka auditiivselt. On ilmselge, et ruumi tajumine tingib selle lavakujunduse, kuid samamoodi võib see määrata ka helimaastiku olemuse, kas siis otseselt või kaudselt.

Lavakujundused jagunevad enamasti mimeetilisteks ja metafoorseteks kujundusteks. Lisaks sellele, et tänapäeval on võimalik muusikaline kujundus teatrist eemal olles luua, võimaldab tehnika ka aina põnevamaid kunstilisi lahendusi nii helide- kui ka valgusmaailmas. Ardo Ran Varrese järgnevast mõttest tuleb välja, et see on aruteluteemaks ka praktikute seas.

„Ma hiljuti rääkisin ühe lavastuskunstnikuga, kes ütles, et tema ei oskagi teha väga suuri kujundusi, sest valguse ja heliga on tänapäeval nii palju võimalik ära teha, et suuri dekoratsioone polegi tihtipeale enam vaja.“ (Varres 2018)

Tõepoolest, tänapäeva tehnoloogia võimaldab küllatki palju ära teha ning tihti otsitaksegi traditsioonilisele lavapildile alternatiivseid põnevaid lahendusi, mis eeldab suuremat koostööd erinevate kujundajate vahel. Teatrikunstnik Liina Unt kirjutab, et Eesti teatris on pigem domineerinud metafoorkujundused (Unt 2016: 78). Kui kirjeldada **metafoorkujundust**, siis lausub teatriprofessor Arnold Aronson, et see üritab võtta näidendi maailma ja asetada selle laiemasse konteksti, luues omamoodi metanarratiivi (Aronson 2005: 14). Seega ei jäljenda metafoorkujundus mitte reaalselt maailma, vaid üritab leida lavastuse all-eksti, mida visuaalselt kujutada. Selline lavakujundus võib teinekord olla üpriski lakooniline. Pigem tavapärasest tühjem lava, kui meie igapäevaelu ümbritsevad tarbetud objektid, mis süžees olulist rolli ei täida. Et lavakujundus on metafoorse stiili puhul pigem napisõnaline, kasutatakse lisaks muid lavastust toetavaid kujunduselemente, mis seda ruumi täita aitavad.

Klassikalise näidendi traditsiooniline etendamine toimub pigem **mimeetilises lavapildis** ehk jäljendab elu ja seetõttu jääb helimaailmale pigem väike ja toetav roll. Kui tuua lavale aga harjumuspärasest teistsuguse esteetikaga teos metafoorse kujundusega, milles domineerib kehalisus, siis hajub lavastuse väljendusvahendite dominant erinevate elementide vahel, et anda edasi lavastuse sündmusi ja tähendust. Seeläbi hakkavad ka mitteverbaalsed auditiivsed märgid metafoorkujundusega lavastuse puhul tavapärasest



suuremat rolli mängima. Selle tendentsi illustreerimiseks sobib 2018. aastal esietendunud Hendrik Toompere lavastus „Faust“.

Pille Jänese loodud lavakujundus on algselt küllaltki traditsiooniline. Fausti kabinet on oma hiigelaegadest kaugel, seda on näha viltusest mööblist ja luitunud tapeedist, kõikjal on paberid ja raamatud. Mimeetiline lavakujundus annab küllaltki selge kujutuse Fausti (Andres Mähar) elust ning kui peategelane ise lavale jõuab, esitab ta oma teksti värsis ja tundub, et tegemist on klassikalise teatriga, millele lisaväljendusvahendeid peale valguse justkui polegi tarvis. Tõepoolest, heli- ja muusikalist kujundust pole lavastusele alguses rohkem lisatud kui etendust alustav „kõll“. Olukord muutub aga hetkel, kui Mefistofeles (Reimo Sagor) välja manatakse, seda saadab kosmiline, müstiline heli, mille on loonud helilooja Ardo Ran Varres.

Toompere „Fausti“ lavastuse muusikale lisandub taustal ka videoinstallatsioon astroloogilistest kaartidest. Siinkohal ilmuvad video ja heli üheskoos, luues atmosfääri, et iseloomustada millegi müstilise toimumist. Äkitselt liigub mimeetiline lavapilt tahapoole, eemaldudes nii saalist kui ka sümboolselt Fausti tegelaskujust endast. Lavakujundus muutub mimeetilise metafoorseks. Publikule avaneb seejärel suur valge pinnaga lava, mida ääristavad sirgjoonelised seinad, mis liiguvad etenduse jooksul ette- ja tahapoole, tuues lavakujundusse dünaamikat. Kuigi pealtnäha muutub vaid visuaalia, mõjutab selline lavakujunduse muutus enamatki. Otse loomulikult mõjutab see valguskujundust, videoinstallatsioone, kuid isegi auditivseid väljundeid. Nüüdsest kostub Ardo Ran Varrese loodud muusikat ja helikujundust märgatavalt rohkem, sest mänguruum on avarunud. Helidel ja muusikal on nüüdsest täita suurem funktsioon nii tähenduse edastamisel kui ka atmosfääri loomisel. Valges avaras lavaruumis luuakse nüüd atmosfäär erinevate helide, näiteks tuule, kaja, sahistamise või ulgumiste abil. Sobivat meeleolu ja all-teksti edastavad müstilised, rütmilised ja kõledad muusikaviisid.

Toompere „Fausti“ lavakujundus on dünaamiline, liikudes mimeetilise ja metafoorse lavapildi vahel, kuid oluline on ka see, millisele lavale lavastus loodud on. **Itaalia karplaval** muutuvad lavakujundus ja helimaastik teineteisele vastavalt. Sellest tulenevalt võib väita, et Itaalia laval kasutatakse traditsioonilise sõnateatri puhul pigem lakoonilisemat helikujundust ja emotsioone rõhutavat muusikalist kujundust. Karplavale

loodud metafoorkujundus aga annab avaramad võimalused atmosfääri loomiseks ja tähenduse rõhutamiseks.

Lisaks traditsioonilisele Itaalia karplavale on teatrites levinud ka **black box** saalid. Mustad seinad ja põrandad annavad võimaluse tõmmata tähelepanu ruumilt ja suunata see pigem laval toimuvale. *Black box* ei varja teatri teist reaalsust, selle aksideta lava, mille iga prožektor on publiku silmale nähtav, tõmbab fookuse sellele, et kõik loodu on teater, mitte päris maailm. Seepärast etendatakse multimeediumlikke etenduskunste pigem *black box* saalides kui klassikalistel karplavadel. Lisaks lavatüübi erisusele võib märgata ka helimaastiku muutusi. Näiteks Ene-Liis Semperi lavastatud „El Dorado“ toimub *black box*’is ning selle muusikaline kujundus on pigem atmosfääri loov, mitte niivõrd traditsiooniliselt emotsioone rõhutav. Nagu ka peatükis 1.3 mainitud, toob „El Dorado“ muusikaline kujundaja Lauri Kaldoja välja, et oluline oli tekitada helidega füüsilist taju, mis oli taotuslikult häiriv (Kaldoja, 2018). Lavastuse helid on tõepoolest häirivad ja võivad tõsta isegi ihukarvad püsti. Selle heli on omamoodi väljendusrikkam kui traditsiooniliste sõnalavastuste emotsioone rõhutav stiil.

Lisaks traditsioonilistele ja vähem traditsioonilistele lavadele mängitakse teatrietendusi ka **leitud ruumides**. Leitud ruumi all mõistetakse ruumi, mis pole ehitatud etenduspaigaks ja sellele pole tehtud lavastuse tarbeks suuremaid ümberehitusi. Seepärast mängib suuremat rolli ruumi enda iseloom. (Unt 2014: 92) Leitud ruumil on juba mingisugune ajalugu väljaspool teatrimaailma ja seda enam mõjutab ta oma energiaga lavastust. Ka muusikaline kujundaja Peeter Konovalov tõdeb leitud ruumi eripärasusi. Ruum dikteerib tema sõnul lavastuse heli- ja muusikalist kujundust. Seda eriti juhul kui mängida väljaspool traditsioonilist teatrisaali või *black box*’i. (Konovalov 2018)

Peeter Konovalov toob omast kogemusest näite leitud ruumis lavastatud teosele muusikalise kujunduse loomisest, selleks oli Olustvere lossis lavastatud Kaarin Raidi „Onu Vanja“<sup>31</sup>. Ta kirjeldab lähemalt lavastuspaika – mõisahoonet fuajee, uhke trepp ja toad. Tekstist inspireerituna märkas Ugala kauaaegne muusikajuht märksõnaks „kell“, mille ta otsustas paigutada ta kolme erinevasse kohta ja need kõik eri aegadel lööma panna. Tulemusena istus publik kõigi nende kellade keskel.

---

<sup>31</sup> „Onu Vanja“ Ugala Teater, 2002. Autor: Anton Tšehhov, lavastaja: Kaarin Raid

„Loss võttis need kellad vastu, aga mitte muusikat, mis oleks arvutist tulnud.“ (Konovalov 2018)

Konovalov toob veel ühe näite Ugala Teatri Vargamäel mängitud suvelavastusest „Kõrboja perenaine“<sup>32</sup>. Sealne publik pandi samuti helide keskele istuma – heli kostus nii lavalt kui publiku taha asetatud kõlaritest. Konovalov kirjeldab mitme tasandi tekkimist, mille tingis nii koht kui ka tekst. Vargamäe võis Tammsaare tekstist tulenevalt tõepoolest heliseda. (Konovalov 2018)

On mõista, et lavastus on tiheda koostöö produkt ja seda mitte lavastajate ja näitlejate või erinevate kujunduste loojate vahel, vaid kõigi lavastusprotsessis osalejate vahel. Auditiivsete kujundajate omavaheline koostöö on oluline, kuid samuti väljendavad heli- ja muusikalised kujundajad soovi lavastuse teiste kujundajatega enamgi koostööd teha. Teater on kollektiivne looming, mille kõik elemendid on terviku teenistuses. Samuti ei ole ühtset reeglit, kes omavahel koostööd teeb või millal täpsemalt kujundajad lavastusprotsessi kaasatakse. Iga teater, lavastaja ja lavastus on omaette erand, millel puudub absoluutne reegel. Võib öelda, et Eesti sõnateatris on justkui kõik erandid esitatud, sõltuvalt lavastusest. Lisaks muudele olulistele koostööpunktidele on märgata, et ka ruum mõjutab heli- ja muusikalist kujundust. Mimeetiline lavakujundus on domineeriv ja seepärast jäävad helid ja muusika selle puhul pigem tagaplaanile, kuid ka siin on erandeid. Metafoorse lavakujundusega on aga rohkem väljendusruumi ja seepärast on ka heli- ja muusikaline kujundus rikkalikum. Samuti määravad lavatüübid mitte ainult lavakujunduse, vaid ka auditiivsed lahendused. Itaalia karplava soosib pigem traditsioonilisemat lähenemist ja seepärast on ka helilised lahendused seal eelkõige rõhutavad või atmosfääri loovad. *Black box*’ides loodud heli- ja muusikalised kujundused tekitavad ennekõike atmosfääri, mis mõjub tajuliselt. Leitud ruumi puhul aga kasutatakse erinevaid lahendusi, mida dikteerib justnimelt ruum ise, sest selle energiaväli mõjutab auditiivseid lahendusi.

---

<sup>32</sup> „Kõrboja perenaine“ Ugala Teater, 2016. Autor: Anton Hansen Tammsaare ja Urmas Lennuk, lavastaja: Vallo Kirs

## Kokkuvõte

Magistritöö eesmärk oli analüüsida Eesti sõnateatri helimaastikku ja sellest ülevaade anda. Töös on keskendutud heli- ja muusikalise kujunduse definitsiooniprobleemidele, auditiivsete väljundite omadustele ja nende kujunduste loomisele, heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonidele ning auditiivsete kujunduste valmimisele lavastusprotsessis. Magistritöö põhineb nii teoreetilistel käsitlustel kui ka süvaintervjuudel Eesti heliloojate, heli- ja muusikaliste kujundajate, lavastajate ja näitlejatega. Seega annab magistritöö ülevaate just Eesti sõnateatri helimaastikust.

Magistritöö esimene peatükk keskendus heli- ja muusikalise kujunduse definitsiooniprobleemidele. Uuriti erinevate kujundajate ja heliloojate arusaamu heli- ja muusikalisest kujundusest ning seda, kas nad leiavad, et need peaks ühise mõiste alla koondama. Problemaatiliseks muudab teema see, et muusikat pole võimalik helideta defineerida. Kuna heli ja muusika ei ole sünonüümid, vaid eraldi mõisted, siis on ka nendest loodud kujundused erinevad. Helikujunduse all mõistetakse pigem olmehelide kasutamist (näiteks linnulaul või taldrikute klirin). Muusikaline kujundus kätkeb endas juba valmisoleva muusika paigutamist lavastusse. Lavastusprotsessi võib kaasata ka helilooja, kes lavastusele originaalmuusika loob. Heli ja muusika erinevusest hoolimata võib nende loomisega tegeleda üks ja sama inimene.

Tehnika areng on olulisel määral heli- ja muusikalise kujunduse loomeprotsessi mõjutanud. Sellest tingituna võib üks inimene ära teha varem mitut inimest nõudnud töö. Helikujundaja võib olla ka muusikaline kujundaja ning helilooja võib luua ka helitaustad. Seetõttu on kujundajate töökohustused muutunud ambivalentsemaks. Lisaks on ähmastunud ka piir helide ja muusika vahel. Tänapäeval on võimalik luua muusikat mitte ainult traditsioonilise komponeerimise meetodil, vaid ka helijadadest muusikana kõlavaid rütmistatud struktuure moodustades. Sellest tulenevalt on teatrites kasutusele võetud helikunstniku mõiste, mis tähistab inimest, kes loob lavastusele helijadadest musikaalsed struktuurid. Helikunstniku tööd pole võimalik eraldi kuulata, sest see kuulub lahutamatuult lavastusega kokku.

Lavastuse helimaastik on üks tervik, mille eest hoolitsevad mitu inimest. Inglisekeelses teatridiskursis on kasutusel mõiste *sound design*, kuid Eestis pole heli- ja muusikaline

kujundus veel ühisnimetajat leidnud. Ka praktikute endi seas ei valitse üksmeel. Paljud leiavad, et tegemist on erinevate kujundustega, kuid sellegipoolest luuakse ühtne helimaastik, mille tõttu oleks mõistlikum ühist terminit kasutada. Ometi leidub praktikuid, kes ei arva, et heli- ja muusikalist kujundust peaks omavahel tingimata siduma ja on ka neid, kelle seisukoht on, et muusika on osa helikujundusest. Keeruliseks teeb teema see, et heli- ja muusikalised kujundajad ei pruugi alati üks ja seesama inimene olla, sest erinevate kujunduste eest võivad vastutada eraldi inimesed. Magistritöös pakkusin välja mõiste „audiokujundus“, mis hõlmaks enda alla nii heli- kui ka muusikalise kujundaja töö. Audiokujundaja hoolitseks kogu lavastuse helimaastiku kui terviku kujundamise eest.

Magistritöö teine peatükk keskendus heli- ja muusikalise kujunduse omadustele. Peatükis uuriti, kuidas neid ajaloolises kontekstis loodud on. Analüüsisin laenatud muusika, originaalmuusika, elava muusika ja helikujunduse erinevusi. Peatükis toodi välja nii heli- kui ka muusikalise kujunduse olulisus teatriajaloos ja selle muutumine ajas. Muusikal ja helidel on sõnalavastustes alati olnud oluline roll, juba Vana-Kreekas kasutati neid etendustes, kuid heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonid on teatriajaloos varieerunud. Viimaste aastate tehniline areng on palju muutnud seda, kuidas helisid ja muusikat luuakse. Enam ei pea helisid ise lava taga erinevate rekvisiitide või suuga tekitama, vaid selle jaoks on tehnilised võimalused, mistõttu heli- ja muusikalised kujundused jõuavad publikuni tavaliselt kõlaritest. Siiski kasutavad teatrid ka võimalust ise laval helikujundus luua. Mõnikord kasutatakse laval heliefekte loovat näitlejat stilistilise võttena.

Muusika suudab inimestes sügavaid ja tähendusrikkaid tundeid äratada, seepärast kasutatakse muusikat lavastustes tihtipeale selleks, et rõhutada mingisuguseid emotsioone. Muusika ja teatri sidumisel võib olla keeruline nende kahe kunstiliigi vahel tasakaal leida. Muusikaline kujundus teatrilavastuses ei ole autonoomne kunstiliik nagu seda on muusika kontserdil, seepärast otsivad kujundajad tasakaalu muusika ja teatri vahel. Nad toonitavad, et muusika on alati lavastusterviku teenistuses ega tohiks domineerima hakata.

Muusikaline kujundus jaguneb laenatud ja originaalmuusikaks. Laenatud muusika tähendab muusikalise kujunduse loomist juba valmisolevast muusikast. Sellel on juba omaette tähendusväli väljaspool lavastust. Seetõttu vajab laenatud muusika kasutamine

omamoodi ettevaatlikkust, sest välisseosed võivad küllaltki lihtsalt tekkida. Kaasnev tähendus võib lavastust toetada, kuid võib ka ülejäänud lavastuselementidega koosmõjus koormavaks muutuda. Muusika suudab aktiveerida inimeste mälestusi ja kogemusi ning seepärast on laenatud muusika abil võimalik publikuga manipuleerida ja tekitada nendes muusikapalaga kindlaid assotsiatsioone. Originaalmuusika lisab lavastusele väärtust ja võib väljaspool teatrisaali iseseisvuda. Spetsiaalselt lavateosele loodud muusika eelis on võime tabada lavastuse olemust täpsemalt. Teatrites kasutatakse ka elavat muusikat, kuid kalliduse tõttu pigem harva. Laval võib olla eraldi muusik, bänd või musitseerivad näitlejad ise. Sellegipoolest on suur väärtus, kui laval on elav muusika, sest see rõhutab teatri hetkelisust. Laval musitseerimine mõjub publikule kaasahaarvalt ja toimib kui „sotsiaalne liim“. Praktikud väärtustavad laval musitseerivate näitlejate või muusikate erilist enegiavälja, mis puudutab nii lavalolijaid kui ka publikut. Muusikust saab laval omaette näitleja, kes mängib etenduse rütmide ja pausidega, tal on oma oluline energia.

Helikujundus võib olla loodud nii tehniliste vahendite abil kui ka lavalolija enda poolt, kuid lavastusesiseselt pole sellel vahet, sest oluline on edastada mõtet. Veel hiljuti hoolitsesid lavastuse helikujunduse eest peamiselt inspitsiendid, kes lähenesid helikujunduse tegemisele loovalt. Inspitsiendid kasutasid heliefektide tekitamiseks enese keha, näiteks suud, või lihtsaid abivahendeid ja spetsiaalseid leiutisi. Ka tänapäeval kasutatakse aeg-ajalt vanu heliloovaid leiutisi nagu tuulemasin või äikeseplaat, millega luuakse helikujundus laval näitlejate endi poolt. Tehnika areng aitab tänapäeval helikujunduse kiiremalt ja mugavamalt luua, mis omakorda annab rohkem võimalusi enne esietendust erinevaid variante katsetada. Sellegipoolest võivad helikujunduseks olla ka elemendid, mis selleks spetsiaalselt loodud pole. Helikujunduse osaks võib saada ka näitlejate tegevuse põhjustatud helid või kostüümidetailid, mis häält tekitavad. Nende korduv esinemine muutub tähenduslikuks ning võib lavastuse juures domineerivaks saada.

Magistritöö kolmandas peatükis analüüsiti heli- ja muusikalise kujunduse funktsioone sõnalavastuses. Toetusin teatriuurija Ross Browni ja lavastaja Merle Karusoo loetelutele mitteverbaalsete auditiiivsete väljendusvahendite funktsioonidest. Lisades sellele nähtud etenduste analüüsi, koostasın täiendatud nimekirja heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonidest. Need on: keskkonna loomine, atmosfääri loomine, raamimine,

rõhutamise, tähenduse edastamine ja seoste loomine. Need kuus auditiivse kujunduse funktsiooni on omavahel tihedasti põimunud ning ei välista üksteist. Peatükis jagasid ka teatripraktikud enda seisukohti heli- ja muusikalise kujunduse loomise põhilistest eesmärkidest. Paralleelselt analüüsisin näiteid Eesti sõnateatrist.

Heli- ja muusikalisel kujundusel on palju funktsioone, üks neist on luua keskkonda. Keskkonna loomisel kasutatakse nii helisid kui ka muusikat ja nende abil võib kujutada nii ajastut kui ka lavastuse üldist tegevuspaika. Samuti võib keskkonda luua kindlate helide abil, mis konkreetset ruumi, kus lavastuse tegevus toimub, visualiseerida aitavad. Auditiivsed väljendusvahendid võivad luua ka atmosfääri, mis on paljudele kujundajatele tähtis. Auditiivsete väljendusvahendite oluliseks omaduseks on nähtamatus ja seeläbi suudab heli muud elemendid omavahel kokku siduda ning omapärase õhustiku luua. Üks praktilisemaid heli- ja muusikalise kujunduse funktsioone on raamimine. Sellisel juhul kasutatakse helisid ja muusikat, et lavastuse stseene omavahel siduda. Auditiivne kujundus aitab luua ühtse terviku, seepärast kasutatakse seda eriti palju narratiivse sidususete lavastuste puhul. Lisaks lavapiltide sidumisele kasutatakse heli- ja muusikalist kujundust ka selleks, et katta näiteks müra, mis tekib dekoratsioonide liigutamisel.

Mitteverbaalse auditiivse kujunduse üheks peamiseks funktsiooniks on rõhutamise. Helide ja muusika abil on võimalik tähelepanu näiteks mõnele tegelasele, situatsioonile või tekstile suunata. Enim rõhutatakse teatrilavastustes emotsioone. Rõhutada võib ka nullmärgiga, mis tähendab, et fookus suunatakse millelegi helide ja muusika puudumise kaudu. Samuti pean rõhutamise üheks meetodiks vastandumist. Vastandumisega luuakse laval toimuva ja auditiivse kujunduse vahel dissonants, mis seeläbi hoopis allteksti rõhutab. Samuti võib üheks auditiivsete väljendusvahendite funktsiooniks nimetada tähenduse edastamist. Tihti peetakse heli- ja muusikalist kujundust pelgalt illustreerivaks, kuid lähemal analüüsil võib ka sellel tähenduse leida. Praktikud leiavad, et illustreerimine pole tavaliselt eesmärk omaette. Ka esialgu illustratiivsena mõeldud heli või muusika edastab informatsiooni ja konstrueerib teist plaani. Teise plaani loomist peavad praktikud enamasti esmatähtsaks.

Viimase heli- ja muusikalise kujunduse funktsioonina tõin välja seoste loomise. Etenduse sees võivad helid ja muusika luua nii sise- kui ka välisseoseid muude teatrimärkidega. Siseseoseid saab luua näiteks muusikapalaga, mida mängitakse alati mõne tegelaskuju või

tegevuse ilmudes. Samuti võib etenduses olla heli- ja muusikalise kujunduse loodud välisseoseid. Sellisel juhul loovad helid ja muusika assotsiatsioone mõne ajastu või sündmusega, mis on kultuuripildis tuntud. Kõige lihtsam on välisseoseid laenatud muusika abil luua, sest sellel on tihti juba oma tähendusväli olemas.

Magistritöö neljas peatükk avas heli- ja muusikalise kujunduse loomise protsessi lavastuses. Uuriti praktikutelt lähemalt, kuidas auditiivsed kujundused valmivad ja milline on koostöö erinevate kujundajate ja lavastajate vahel. Lisaks analüüsiti peatükis ka ruumi tähtsust lavastusprotsessis ja selle mõju heli- ja muusikalisele kujundusele. Peatükk toetub praktikute enda kogemustele. Kõikidel praktikutel on see erinev, mis tõestab, et lavastusprotsessid pole homogeensed. Näiteks varieerub heliloojate ning heli- ja muusikaliste kujundajate kaasamine lavastustesse. Mõnikord võib kokkulepe olla sõlmitud aasta enne proovide algust, teinekord võib heli- ja muusikaline kujundaja liituda lavastusprotsessiga alles mõned nädalad enne esietendust. Praktikud nõustuvad siiski, et parem on olla kaasatud enne proovide algust. Heli- ja muusikaliste kujundajate kaasamine lavastusprotsessi on muutlik, seetõttu on ka koostöö erinevate kujundajate vahel erisugune. Kas ja millised kujundajad omavahel koostööd teevad, oleneb teatrist. Enamasti on kujundajate jaoks oluline olla kursis lavastaja visiooniga ja teiste kujundajate arvamusega, seepärast on hea olla kaasatud kohe lavastusprotsessi alguses. Kujundajad selgitavad, kuivõrd oluline on koostöö nii lavastaja, teiste auditiivsete väljendusvahendite kujundajate ja ka teiste lavastuselementide kujundajatega. On teatreid, kus näiteks valgus- ja helikujundajad teevad tihedat koostööd, kuid on ka olukordi, kus valgus- ja helikujundajad töötavad pigem eraldi. Sellegipoolest on teater koostööd eeldav kollektiivne looming.

Teatris on kõik elemendid omavahel tugevasti põimunud ja seepärast mõjutab ka visuaalne element auditiivset. Lavastusprotsessis on väga oluline osa ka ruumil. Etenduspaik ise võib dikteerida kogu lavastuse heli- ja muusikalise kujunduse. Kui kirjutada valmis muusika, siis on võimalus, et seda on vaja kohapeal muuta, sest selline auditiiivne lahendus antud ruumi ei sobi. Mimeetilise lavapildi puhul on auditiivsed kujundused pigem tagasihoidlikud ja emotsioone rõhutavad. Metafoorne lava lubab aga auditiivsetele kujundustele rohkem mänguruumi, mistõttu on sellise stiili puhul märgata tavapärasest rikkalikumat heli- ja muusikalist kujundust. Samuti mõjutab auditiiivseid



kujundusi see, kas lavastus toimub traditsioonilisel Itaalia karplaval, *black box*'is või leitud ruumis. Kõigil neil on eraldi energiaväli, mis dikteerib heli- ja muusikalist kujundust. Itaalia karplaval luuakse harilikult psühholoogist realismi, mille mimeetiline lavakujundus võib eeldada pigem minimaalset heli- ja muusikalist kujundust. *Black box*-tüüpi laval aga domineerib heli- ja muusikaline kujundus, mis on väljendusrikkam, sest lavakujundus ei pruugi seda niivõrd olla. Leitud ruum on eraldi nähtus, mille puhul on auditiivne kujundus tihedasti seotud ruumi väljanägemise, erisuste ja energiaga. Neist kolmest ruumitüübist dikteerib leitud ruum lavastuse auditiivseid kujundusi enim.

Magistritöö oluliseks väärtuseks on selle tarbeks tehtud intervjuud Eesti heli- ja muusikaliste kujundajatega. Esmakordselt on tehtud niivõrd laiahaardeline küsitlus praktikute endi seas. See on väärtuslik materjal, sest jäädvustab Eesti teatriajalugu. Põhjalikult on töö käigus analüüsitud ka lavastuste heli- ja muusikalist kujundust. Ka sellele pole varem niivõrd laiahaardeliselt tähelepanu pööratud, see talletab Eesti nüüdisteatri hetkeseisu. Magistritööga mõtestati praktilist teatritööd läbi teoreetilise prisma. Võib tõdeda, et tänu Eesti heliloojatele, heli- ja muusikalistele kujundajatele ning lavastajate erinevatele fookustele on Eesti sõnateatri helimaastik küllaltki mitmekesine ja rikkalik analüüsipinnas. Loodetavasti inspireerib see teatriteadlasi veelgi uurima heli- ja muusikalist kujundust, sest materjali selleks jagub.

## Kasutatud allikad

Aronson, Arnold 2005. Looking into the abyss. Essays on Scenography. The University of Michigan Press.

Brown, Ross 2010. Sound: A Reader in Theatre Practice. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Di Benedetto, Stephen 2012. An Introduction to Theatre Design. New York: Routledge.

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Teatri ja teaduse vahel (koost.). Luule Epner. Tartu: Bookmill, 109-126.

Epner, Luule 2006. Lavastus. – Eesti teatrilugu (koost.). Luule Epner, Monika Läänesaar, Anneli Saro. Tallinn: Kirjastus Ilo, 212-243.

Eesti õigekeelsussõnaraamat, võõrsõnade leksikon. <http://kn.eki.ee/?Q=audio> (14. mai 2018)

Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theatre. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, Erika [2001] 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – Valitud artikleid teatriuurimisest (koost.). Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 69–100.

Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat. – Helide maailm, helimehed, heliloojad. Tallinn: Tallinn Raamatutrükikoda, Eesti Draamateater, lk 503–512.

Kalkun, Karl *senior* 2000. Ühe isanda teenrid. Tartu: Vanemuise Seltsi Kirjastus.

Kivirähk, Juhan 2016. Teatri positsioon ja roll ühiskonnas. Tallinn: Eesti Teatriliit.

[http://www.eeteal.ee/sisu/326\\_1129Teatri\\_Poisysioon.pdf](http://www.eeteal.ee/sisu/326_1129Teatri_Poisysioon.pdf) (21. aprill 2018)

Knowles, Ric 2004. Reading the Material Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.

Ovadija, Mladen 2013. Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic theatre. Montreal; Kingston: McGill-Queen's University Press.

Oxenford, Lyn 1957. Mängides ajaloolisi näidendeid. Teatriliit, Lavakunstkool.

Roose, Riina 2000. Helikujundus sõnalavastuses. Magistritöö. Tallinn. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Schäfer, Sedlemeier, Städtler, Huron 2013. Psychological functions of music listening. Frontiers in Psychology. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3741536/> (30. jaanuar 2018)

Sloboda, John Anthony 1985. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. Oxford University Press.

Sporre, Dennis J. 1993. The Art of Theatre. New Jersey: Prentice Hall.

Thompson, Marie; Biddle, Ian 2013. Sound, music, affect: Theorizing Sonic Experience. London: Bloomsbury.

Toome, Hedi-Liis 2013. Vestlusring muusikalisest kujundusest (Liisa Hirsch, Ardo Ran Varres, Ivar Põllu). – Teatrielu 2013 (koost.). Hedi-Liis Toome, Liina Unt. Eesti Teatriliit, 116-133.

TSDCA. <https://tsdca.org/> (24. jaanuar 2018)

Unt, Liina 2014. Lavakujunduse nähtamatust olekust. Mäng esteetika lavaruumi loomisel. Methis nr. 14, lk 89 – 101.

Unt, Liina 2016. Kuidas mõelda ruumist. – Vaateid eesti nüüdisteatril. Toim. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 78 – 100.

Vovolis, Thanos 2000. The Voice and the Masl in Ancient Greek Tragedy. – Soundscape: the school of sound lectures 1998 – 2001. (koost.). Larry Sider, Diane Freeman, Jerry Sider. 2003. London: Wallflower Press.

Wong, Mandy-Suzanne 2013. Sound Art. Oxford Bibliographies Online, Oxford University Press.

## **Intervjuud**

Kaspar Velberg (9. juuni 2017)

Arbo Maran (10. veebruar 2018)

Veiko Tubin (12. veebruar 2018)

Peeter Konovalov (13. veebruar 2018)

Tanel Saar (19. veebruar 2018)

Malle Maltis (27. veebruar 2018)

Ardo Ran Varres (27. veebruar 2018)

Hendrik Kaljujärv (02. märts 2018)

Andres Noormets (05. märts 2018)

Riina Roose (23. märts 2018)

Lauri Kaldoja (08. aprill 2018)

## Lisa 1 Intervjueeritavate tutvustused

**Lauri Kaldoja** on Eesti näitleja, heli- ja muusikaline kujundaja. Ta lõpetas 2010. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli näitleja eriala. Kaldoja on mänginud nii filmides ja telesarjades kui ka tearilavastustes Rakvere Teatris ja mujal. Ta on loonud mitmele lavastusele heli- ja muusikalise kujunduse.

**Hendrik Kaljujärv** on etenduskunstnik ja muusikaline kujundaja. Ta on õppinud Tallinna Ülikoolis kultuuriteooriat. 2008–2011. aastal töötas Teatris NO99 helimeistrina. 2012. aastast on Kaljujärv vabakutseline muusikaline kujundaja ja etenduskunstnik. Ta on loonud muusikat nii sõna- kui ka tantsulavastustele, lavastanud ja osalenud töödes Von Krahli Teatris, NO99-s, Kanuti Gildi Saalis jm. Samuti on Kaljujärv teinud installatsioone ja mänginud filmides. Pälvis 2017. aastal Eesti Teatriliidu aastapreemia originaalmuusika eest lavastustele „Overexposure“ ja „All tomorrow’s parties“. (Eesti Entsüklopeedia, Teatriliit)

**Peeter Konovalov** on muusikaline kujundaja. Ta õppis 1980–1983 muusikapedagoogikat Tallinna Riiklikus Konservatooriumis. 1987. aastast on Ugala Teatri muusikajuht. Konovalov on loonud lavastustele muusikalisi kujundusi ja esinenud saatemuusikuna. Ta on ka õpetanud Viljandi Kultuuriakadeemias. 2010. aastal pälvisid Peeter Konovalov ja Marge Loik Eesti Teatriliidu aastapreemia muusikalise kujunduse eest lavastuses „Nähtamatu varandus“. (Eesti Entsüklopeedia, Teatriliit)

**Malle Maltis** on Eesti helilooja ja muusikaline kujundaja. Ta on lõpetanud Georg Otsa nimelise Tallinna Muusikakooli plokkflöödi (1999) ja oboe (2000) erialal. 2003. aastal täiendas end kompositsiooni alal Hollandis Utrechti Konservatooriumis. 2004. aastal lõpetas Maltis Eesti Muusikaakadeemia kompositsiooni erialal Eino Tambergi ja Toivo Tulevi juhendamisel. 2005–2007 õppis ta Itaalias Trieste Konservatooriumis muusika ja uue tehnoloogia erialal. 2007–2008 täiendas end Euroopa kompositsiooni ja muusikatehnoloogia kursustel Helsingis ja Barcelonas. Alates 2008. aastast õpetab kompositsiooni ja elektronmuusikat Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Maltis on alates 2013. aastast muusikajuht Eesti Draamateatris, kus ta loob lavastustele muusikalisi kujundusi. (Eesti Muusika Infokeskus)

**Arbo Maran** on Eesti heli- ja muusikaline kujundaja. 2011. aastast töötab Maran Tallinna Linnateatris helitehnikuna. Ta on loonud nii heli- kui ka muusikalisi kujundusi paljudele lavastustele. Samuti on Maran olnud helirežissöör ja -operaator mitmele filmile.

**Andres Noormets** on Eesti näitleja, lavastaja ja teatripedagoog. Ta õppis 1982–1983 Tallinna Pedagoogilises Instituudis näitejuhtimist ja lõpetas 1988. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri. Ta on töötanud erinevates teatrites üle Eesti nii näitlejana kui ka lavastajana, 1999–2000 oli Ugala Teatri kunstiline juht. Noormets on mänginud ka mitmes filmis ja teleseriaalides, lavastanud ka raadioteatris (alates 2016. aastast on ta ERR Raadioteatri loovjuht). Kirjutanud kuuldemänge, dramatiseeringuid ja näidendeid. Noormets on loonud paljudele oma lavastustele lava- ja muusikalise kujunduse.

**Riina Roose** on muusikaline kujundaja ja laulupedagoog. Ta lõpetas 1988. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi koorijuhtimise erialal. 2000. aastal kaitses ta oma magistritööd Eesti Muusika ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis lõputööga „Helikujundus sõnalavastuses“. 1990. aastast on Roose lavakunstikooli laulupedagoog. Ta on loonud mitmetele lavastustele muusikalise kujunduse nii Tallinna Linnateatris kui ka väljaspool. 1993. aastast on Roose Tallinna Linnateatri muusikaala juhataja. (Tallinna Linnateatri kodulehekülg)

**Tanel Saar** on Eesti näitleja ja lavastaja. Ta lõpetas Tallinna Pedagoogikaülikooli 1997. aastal ja seejärel liitus VAT Teatriga. 2008. aastast on õpetanud Vanalinna Hariduskolleegeiumis lavavõitlust. Saar on mänginud mitmetes VAT Teatri lavastustes, mängufilmides ja teleseriaalides. 2010. aastast on Saar VAT Teatris ka lavastanud. (VAT Teatri kodulehekülg)

**Veiko Tubin** on Eesti näitleja, helilooja, muusikaline kujundaja. Ta on lõpetanud 2006. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli näitleja erialal. Samast aastast töötanud Tallinna Linnateatris algul trupijuhina, 2013. aastast etenduse juhina, 2015. aastast projektijuhina. Tubin on näitlejana üles astunud mitmetes lavastustes ja filmides, loonud lavastustele muusikalisi kujundusi ja originaalmuusikat. 2014. aastal pälvis Tubin Eesti teatri aastaauhinna originaalmuusika ja muusikalise kujunduse eest

lavastustele „Kolm vihmast päeva“ ja „Offline“. (Eesti Entsüklopeedia) 2017. aastast on Tubin vabakutseline helilooja ja helikujundaja.

**Ardo Ran Varres** on Eesti näitleja ja helilooja. Ta on lõpetanud Tallinna Muusikakeskkooli klarneti erialal (1992) ja Eesti Muusikaakadeemia kõrgema lavakunstikooli (1996). 2011. aastal omandas ta magistrikraadi kompositsiooni erialal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, juhendajaks Helena Tulve. Aastatel 1996–2001 töötas Varres näitlejana Rakvere Teatris ning 2001–2003 Eesti Draamateatris. 2003–2011 töötas ta Eesti Draamateatri muusikaala juhatajana. On peamiselt enda originaalmuusikaga kujundanud üle 40 lavastuse, kirjutanud muusikat kaheksale filmile, samuti telesaadetele ja -seriaalidele ning kuuldemängudele. Varres on teinud sõnalavastustele nii heli- kui ka muusikalisi kujundusi. Ta pälvis 2003. aastal Eesti Autorite Ühingu aastapreemia originaalmuusika eest sõnateatris, 2008. aastal Eesti Autorite Ühingu preemia originaalmuusika eest lavastuses „Võluõunad“. 2016. aastal pälvis Varres Eesti teatri aastaauhinna originaalmuusika ja muusikalise kujunduse eest Tallinna Linnateatri lavastusele „Krabat“ ja Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse Hea Teatri Auhinna. (Eesti Heliloojate Liit, Teatriliit) 2017. aastal esietendus tema debüütlavastus „Sümfoonia ühele. *Allegro con moto*.“ Tartu Uues Teatris.

## Lisa 2 Käsitletud lavastuste nimekiri

Tabelis on esitatud magistritöös käsitletud lavastused. Nimekiri tugineb kavalehtedel ja teatrite veebilehtedel esitatud andmetel.

Pealkiri	Esietendus	Teater	Autor	Lavastaja	Helilooja, heli- ja/või muusikaline kujundaja, helikunstnik	Kunstnik
Aadam ja Eeva	19.05.2015	VAT Teater	Trupitöö	Tanel Saar	Helilooja: Madis Muul	Pille Kose
Aadama õunad	28.07.2016	Kinoteater	Anders Thomas Jensen	Priit Võigemast, Henrik Kalmet	Helikujundaja: Veiko Tubin (teatri veebilehel märkimata)	Anneli Arusaar
Eesti teatri laulud	01.10.2005	Tallinna Linnateater	-	-	Muusikaline kujundaja: Riina Roose	-
Eine murul	04.05.2017	VAT Teater	Priit Pärn	Tanel Saar	Helilooja: Madis Muul	Pille Kose
El Dorado: klounide hävitusretk	22.12.2015	Teater NO99	Ene-Liis Semper	Ene-Liis Semper	Muusikaline kujundaja: Lauri Kaldoja	Ene-Liis Semper
Ema Courage	22.10.2016	Teater NO99	Bertolt Brecht	Veiko Õunpuu	Muusika: Paul Dessau, seaded Ülo Krigul ja trupp	Kairi Mändla
Emmanuelle'i jälgedes. Ahistamise ABC	17.03.2018	Tartu Uus Teater	Urmas Vadi	Urmas Vadi	Heli- ja muusikaline kujundaja: Urmas Vadi	Laura Pählapuu
Estoplast	29.11.2014	Teater Vanemuine	Andra Teede	Sander Pukk	Muusika- ja helikujundaja: Ardo Ran Varres	Annika Lindemann
Faust	29.11.2012	VAT Teater	Aare Toikka	Aare Toikka	Helilooja: Kaspar Jancis	Kaspar Jancis
Faust	03.02.2018	Teater Vanemuine	Johann Wolfgang von Goethe	Hendrik Toompere	Helilooja ja helikujundaja: Ardo Ran Varres	Pille Jänes
Hipide revolutsioon	03.02.2018	Ugala Teater	Mihhail Durnenkov	Juri Kvjatovski	Muusikaline kujundaja: Peeter Kononov, Juri Kvjatovski	Ksenia Peretruhhina Kostüümikunstnik: Aleksei Lobanov



Pealkiri	Esietendus	Teater	Autor	Lavastaja	Helilooja, heli- ja/või muusikaline kujundaja, helikunstnik	Kunstnik
Igatsus	31.05.2014	Tallinna Linnateater	William Boyd	Elmo Nüganen	Helilooja: Jaak Jürisson Muusikaline kujundaja: Riina Roose	Vladimir Anšon Kostüümikunstnik: Reet Aus
Kaarnakivi perenaine	01.12.2017	Endla Teater	Andrus Kivirähk	Peeter Tammearu	Helilooja: Veiko Tubin	Liina Unt
Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.	12.03.2006	Tallinna Linnateater	Anton Hansen Tammsaare	Elmo Nüganen	Helilooja: Jaak Jürisson Muusikaline kujundaja: Riina Roose, Jaak Jürisson	Andris Freibergs Kostüümikunstnik: Kristine Pasternaka
Krabat	31.01.2015	Tallinna Linnateater	Otfried Preussler	Diana Leesalu	Helilooja ja muusikaline kujundaja: Ardo Ran Varres	Jaagup Roomet
Kurbus ja rõõm kaelkirjakute elus	14.11.2015	Tallinna Linnateater	Tiago Rodrigues	Diana Leesalu	Helilooja ja muusikaline kujundaja: Veiko Tubin Helikujundaja: Arbo Maran	Annika Lindemann
Kõnts	17.10.2015	Teater NO99	Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper, trupp	Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo	Muusikaline kujundaja: Jakob Juhkam, Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper	Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo
Kõrboja perenaine	01.07.2016	Ugala Teater	Anton Hansen Tammsaare/Urmas Lennuk	Vallo Kirs	Muusikalised kujundajad: Peeter Kononov, Kulna Malva	Kristjan Suits Kostüümikunstnik: Pille Küngas
Melujanu	18.04.2015	Tallinna Linnateater	Algatajad: Paavo Piik, Maiken Schmidt	Lõpetajad: Henrik Kalmet, Priit Võigemast	Helilooja: Vaiko Eplik Helikujundaja: Veiko Tubin	Anneli Arusaar
Onu Vanja	21.09.2002	Ugala Teater	Anton Tšehhov	Kaarin Raid	Muusikaline kujundus: Peeter Kononov Heli: Üllo Kaur	Krista Tool
Othello	07.05.2016	Teater Vanemuine	William Shakespeare	Andres Noormets	Helikunstnik: Taavi Kerikmäe	Andres Noormets Kostüümikunstnik: Maarja Viiding

Pealkiri	Esietendus	Teater	Autor	Lavastaja	Helilooja, heli- ja/või muusikaline kujundaja, helikunstnik	Kunstnik
Peks mõisatallis	24.02.2017	Teater Must Kast	Trupitöö	Birgit Landberg	Helikunstnik ja –tehnik: Sten Arvi	Illimar Vihmar
Popi ja Huhuu	08.10.2000	Eesti Draamateater	Friedebert Tuglas	Priit Pedajas	-	Pille Jänes
Praktiline Eesti ajalugu	23.02.2017	Tartu Uus Teater	Ivar Põllu	Ivar Põllu	Muusikajuhi: Rando Kruus, Oliver Vare	Kostüümikunstnik: Kristiina Põllu Toidukunstnik: Ann Ideon
Soo	17.09.2016	Ugala Teater	Oskar Luts	Eva Koldits	Muusikaline kujundaja ja helilooja: Jaak Lutsoja	Kairi Mändla
Suveöö unenägu	11.06.2016	Tallinna Linnateater	William Shakespeare	Jaanus Rohumaa	Helilooja: Sten Sheripov Muusikaline kujundaja: Veiko Tubin	Mae Kivilo, Raul Kalvo, Kadarik Tüür Arhitektid
Sümfoonia ühele. <i>Allegro con moto.</i>	21.04.2017	Tartu Uus Teater	Donald Tomberg	Ardo Ran Varres	Muusikaline kujundaja: Ardo Ran Varres	Henry Griin
Vereliin	18.06.2015	Ugala Teater	Mark Doherty	Margus Kasterpalu	Muusikaline kujundus: Peeter Kononov Muusika autor: Ain Agan	Liisa Soolepp

## Lisa 3 Intervjuude kavad

Allpool on esitatud neli küsimustikku, mis on võetud aluseks intervjuusid tehes. Heliloojate, heli- ja muusikaliste kujundajate, lavastajate ja näitlejatega toimusid erinevad intervjuud. Küsimustiku koostamine lähtus magistritöö fookusest. Intervjuud kohandati vastavalt intervjuueeritavate kogemustele.

### Intervjuu heliloojaga/muusikalise kujundajaga

1. *Sound design*: kas ja miks?
2. Millal kaasatakse lavastusprotsessi helilooja/muusikaline kujundaja?
3. Kui vabad käed antakse tavapäraselt heliloojale/muusikalisele kujundajale?
4. Kas muusikalise kujundajana pigem eelistate originaalmuusikat või laenatud muusikat?
5. Millal kumba eelistate ja miks?
6. Millele erilist tähelepanu pöörate muusikalise kujunduse loomisel?
7. Kas muusika mõjub paremini üksi või kooskõlas teiste elementidega?
8. Kas laval on segavaid faktoreid muusikale?
9. Kas elav või lindistatud muusika? Miks?
10. Millised on muusika funktsioonid? On sellel kindlat hierarhiat?
11. Kui palju mõeldakse ruumi üle?
12. Küsimused seotud kindla lavastusega
13. Muusikaline kujundus Eestis.
14. Muusikalise kujunduse ajalugu.

### Intervjuu helikujundajaga

1. Milline on helikujundajate osa teatris?
2. Kuidas on tehnika muutnud helikujundust?
3. Milline on vahe imiteeritud helil, spetsiaalselt salvestatud helil ja laenatud helil?
4. Kas auditivne suudab asendada visuaalse?
5. Kas heli ja valgus on võrreldavad?

6. Milline on heli potentsiaal sõnateatris?
7. Küsimused seotud kindlate lavastustega.
8. Helikujunduse suhestumine muude lavastuselementidega.
9. Millised on heli ja muusika erinevused?
10. Helikujundus Eestis.
11. Millised on helikujunduse funktsioonid? Kas neil on kindel hierarhia?
12. Millal kaasatase helikujundaja lavastusprotsessi ja kui palju on tal vabadust?

### Intervjuu lavastajaga

1. Millal mõtlete esimest korda heli- ja muusikalise kujunduse peale oma lavastustes?
2. Kas eristate heli- ja muusikaliskujundust?
3. Kas määrate heli ja muusika rolli oma lavastuses varakult ?
4. Kui oluline on heli ja muusika roll teie lavastustes?
5. Kas eelistate ise teha heli- ja muusikalisekujunduse või eelistate teha koostööd kujundajaga?
6. Kas Teil on kindlaid parntersuhteid kujundajatega?
7. Kas eelistate originaalmuusikat või laenatud muusikat?
8. Millal kaasate kujundaja lavastusprotsessi?
9. Kui suur on roll muusikal ja helil teie arvates üldse lavastustes?
10. Kui palju mõtlete heli ja muusika osa peale ülejäänud lavastuselementidega? (valgus, liikumine, hääl)
11. Mida otsite muusikast ja helist oma lavastuste juures? Mis on nende tähtsamad funktsioonid?
12. Kuidas on teie mõtted helist ja muusikast ja nende võimalustest muutunud ajas?
13. Kuhu on suunatud heli- ja muusikalise kujunduse tulevik sõnateatris?
14. Küsimused seotud kindlate lavastustega.

### Intervjuu näitlejaga

1. Kui palju Te mõtlete heli ja muusika peale proovide käigus?

2. Kas on teinekord soov, et heli- ja muusikaline kujundus oleksid varem paigas?
3. Kui palju tunnetate heli ja muusika mõjutusi etenduse käigus?
4. Kas heli ja muusika loob etendusele ja teie mängule kindla rütmi?
5. Kuidas heli ja muusika veel mõjutab näitleja mängu või tehnikat?

## **Sound design in Estonian spoken theatre**

### **Summary**

This master's thesis analyzes sound and music design in Estonian spoken theatre. It focuses on the importance of sound design and the production process from the viewpoint of different Estonian composers, sound designers, directors, and actors. The goal is to analyze contemporary Estonian spoken theatres soundscape. Although I rely on foreign and Estonian theory, the main part of the thesis is based on interviews with Estonian composers, sound designers, directors, and actors. They are selected for their experience, outstanding designs, and expertise in sound design. The interviews with Estonian sound designers are the first of their breadth and thus add great value to the thesis. I also use performance studies to analyze productions from Estonian spoken theatre because I find it is important to bind practice with theory for better understanding.

In the academic sphere, there are very few dissertations that have focused on sound design in the Estonian language. One can explain the limited amount of academic papers written about sound design with the inadequacy of musical education for theatre majors or the lack of theory about the subject. There are only two master's thesis written on this topic by students from the Estonian Academy of Music and Theatre, and from Tartu University written by Loore Martma. That is why I wanted to do interviews with different sound designers, I needed to go straight to the source. The interviews give a snapshot of contemporary Estonian theatre and gives value to Estonian theatre history. In 2016 I defended my bachelor's thesis about Sound and musical production in drama. „Sadness and Joy in the Life of Giraffes“, „Estoplast“ and „Filth“. With my master's thesis I wanted to give a wider perspective of soundscape in Estonian spoken theatre. For a broader perspective I interviewed different Estonian theatrical practitioners like Lauri Kaldoja, Hendrik Kaljujärvi, Peeter Konovalov, Malle Maltis, Arbo Maran, Andres Noormets, Riina Roose, Tanel Saar, Veiko Tubin, and Ardo Ran Varres.

In the first chapter I focused on defining different areas of sound design. In the Estonian language, sound design and music design have different meanings. Estonian theatres define sound design as non-music effects such as rain, birds, and other noise. Music design encompasses all rhythmic, vocal and instrumental musical composition within the

production. Also, a music designer usually uses ready-made music, but a composer creates new music for the production. This means that there could potentially be a composer, a sound designer, a musical designer, and a sound technician all working in tandem, but all of these positions could also be assigned to a single individual. I stated there is a possibility to use the title „audio designer“ who would include the production's whole soundscape. The problem arises with the fact that music can't be defined without sound. Although closely related, sound and music aren't the same and because of that, their implementation into a production is also different. Although some believe sound and music are parts of theatre that should be defined separately, others feel the all-encompassing english definition of „sound design“ is preferable. Regardless, all interviewed designers agreed that a production's soundscape must be added for emphasis. With the evolution of musical technology it has become increasingly difficult to separate peoples' official duties, and even sounds from music. To embrace the increasing grey area between sound and music, the concept of a „sound artist“ has emerged in Estonian theatre. For the purpose of this thesis, based on interviews I will define „sound artist“ as the individual who creates musical structures out of sound sequences. It is not possible to listen to sound art without the production itself, they are intertwined.

In the second chapter I focused on sound design characteristics and how they were created in a historical content. I analyzed the differences between sound design, pre-existing music, original music, and live music, then briefly discussed their psychological effect. I also discussed the importance of sound design throughout history and its evolution to current practice. Sound design has always been important in the world of spoken theatre and has been used in productions since Ancient Greece, but its functions have varied from theatrical generation to the next. It was not long ago when the stage manager did all sound effects. Sometimes old techniques for sound effects are still used for aesthetic reasons. So sound effects could come from speakers or they could be made on stage by an actor. Sounds made by the actors' actions could be considered also as sound design, for it may convey meaning. Nowadays technology has changed the way sound design is created in theaters. Everything is faster and much more convenient. Music can evoke important feelings in people and for that it is often used to emphasize different emotions. Because music is not an individual art form in theatre, it is important to find balance between different designs. Designers emphasize that music shouldn't start

to dominate and always serve the production. Music in theatre is divided into two categories: pre-existing music that is used from other sources and original music that is solely made for a certain production. Pre-existing music usually has a meaning sphere that could support the production or that could add a different meaning that is oppressive. It is very easy to manipulate with people through music, to recall certain memories or to evoke emotions. Original music adds value to the production and could gain independence outside theatre. Live music is also used in spoken theatre, however it is usually very expensive and is seldomly used. Music could be made by actors, musicians, or even a band. Live music adds value to the production and emphasizes the momentum. Playing music onstage could work as a social glue bringing people together, and it has a considerable effect on the energy field in the room, on the audience, and the actors as well. The musician also becomes an actor as he/she arrives on stages and plays with the rhythms of the production.

In the third chapter of the thesis, I analyzed the functions of sound design. Based on the writings of English theatre theorist Ross Brown, sound design functions utilized by Estonian director Merle Karusoo, and my own experience from performance analysis in Estonian theatre, I will examine the interrelationship of the six sound functions: to establish environment, to evoke atmosphere, to link scenes, to emphasize, to transmit meaning and to build links. These six functions are intertwined and don't exclude one another. When reproducing the environment, sound is used to represent an era, a scenery, or even an individual room. Evoking atmosphere is important to a lot of designers. Because sounds are invisible, they can tie different elements together. One of the most practical functions of sound design is framing. Sound design is often used to link scenes together while simultaneously covering the sounds of noisy set transitions. Another main function of sound design is emphasis. It is used to point out text, storyline, or a character. In theatre, sound design mostly drives audience emotions. Emphasis can be achieved by sound effects, music, the complete lack of either, and the types of transitions from one to another. Also contrast is used to achieve a certain contrast between what we see on stage and what we hear from sound effects or music. Sound design is often considered as something illustrative, yet designers themselves don't find illustrating as a function on its own. It rather informs or even establishes another meaning. The last function of sound design is link building. Sound design has the ability to create links inside a production,



referring to a certain character or activity. Sound design also creates links to the outside world, creating associations if an era or occasion.

The fourth chapter introduces the process of creating sound design in a production. Because every designer shared different experiences of working in a production, it shows that there is no one truth in theatrical sound design. There is a variety of possibilities when the sound designer is involved in the production process. The cooperation between sound and music designers and other entities like directors, stage or light designers can also be very tricky, but rewarding at the same time. Some cooperate a lot, and others don't cooperate at all, it varies from theatre to theatre. Still every designer emphasized that theatre is a collective artform and the principle is to create one unified production. Because theatre is a work of cooperation, different designs also influence one another. The physical characteristics of the theatre where the production is staged is also very important and could dictate the whole sound design. Traditional stages use less music, sound design is more illustrative, emphasising emotions or for practical uses. Metaphorical stages on the other hand have more ways to play with other elements in the room. Sound design is most dramatically influenced when a production is staged in a found space, then the room dictates all elements, even sound design. There is also the possibility that composed music for the production has to be changed because simply just doesn't fit the room.

I hope this thesis adds focus on sound design in Estonia. Sound design is an important element in not only music theatre but in spoken theatre as well. This master's thesis proves that Estonian spoken theatres sound design is varied. Its unique and valuable insight stems from interviews made with ten composers, sound and music designers, directors, and actors. Because the interviews have such extent it adds great value to Estonian theatre history. I hope this thesis motivates theatre theorists to analyze sound design in Estonia even more because the topic is exciting, varied, and can lead to more effective theatrical understanding and execution.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina **Liivia Talvik** (*autori nimi*)

(*sünnikuupäev*: 12.01.1994)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

**„Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris“** (*Lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on **Madli Pesti**, (*Juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni; 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 21.05.2018 (*kuupäev*)

\_\_\_\_\_ (*Allkiri*)